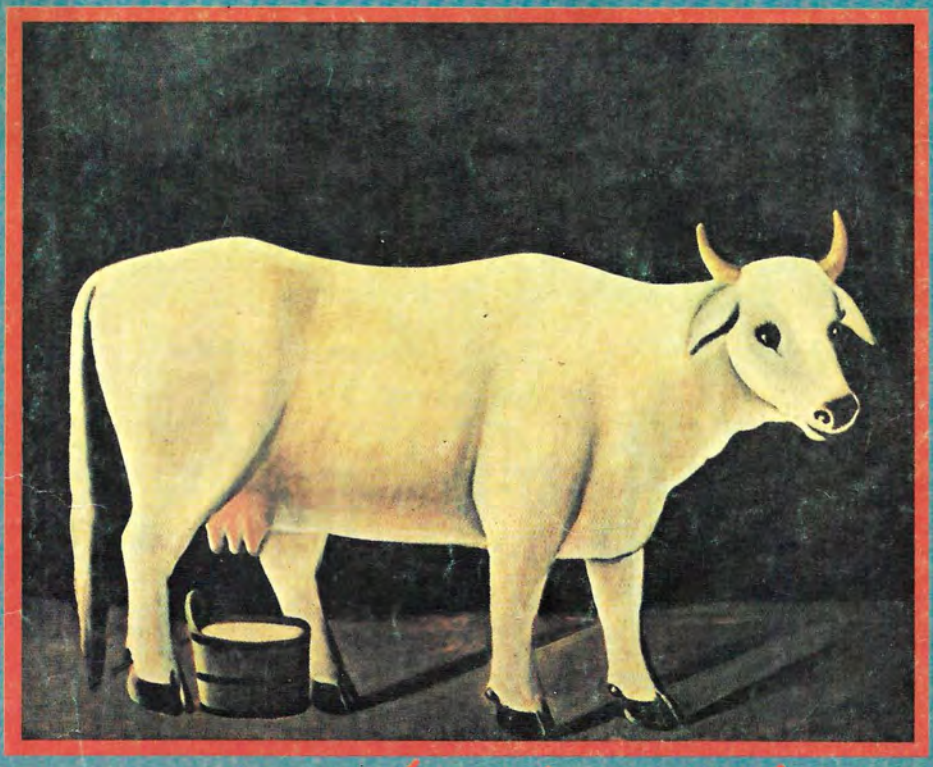
AĞUSTOS 1986 SAYI: 9 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM



NİKO PİROSMANİ

KÜLTÜR SANAYİİ / *Ali Taygun*
BİR AVRUPALI EKSİK / *Juan Goytisolo*
YAZARIN İÇ DÜNYASI / *Samim Kocagöz*
TAKMA KİMLİK / *Enis Batur*
ÖYKÜ VE ROMANDA AYRINTI / *Mehmet H. Doğan*
LAWRENCE VE TOLSTOY / *Raymond Williams*
ÖYKÜNEN SANAT / *Gürhan Tümer*
RUS BİÇİMCİLERİ / *Jakobson ve Tinianov*

ÖZDEMİR ASAF
yuvarlağın köşeleri

Bu yapıtın birinci bölümünde Özdemir Asaf'ın 1940-1960 yılları arasında yazdığı ve 1961'de "Yuvarlağın Köşeleri" adlı bir kitapta toplayıp yayımladığı etika türündeki özdeyişlerini bulacaksınız.

Yapıtın ikinci bölümü ise şairin geride bıraktığı yazılar arasından seçilip derlenen ve 1960-1980 yılları arasında yazdığı özdeyişlerden oluşuyor.

280 sayfa, 1450 TL (KDV dahil)

NAZLI ERAY
eski gece parçaları

Eski Gece Parçaları Nazlı Eray'ın çoğu birbirine bağlı, birbirinden çıkarak gelişen öykülerinden oluşuyor. Gerçek dünya ile düş dünyası arasında sürekli gidiş gelişlerle örülen, düşünceyi gerçekliğin baskısından kurtarmanın tadını çıkaran, ince alay dolu, şaşırtıcı öyküler...

184 sayfa, 1050 TL (KDV dahil)

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

J.M. COETZEE

MICHAEL K NASIL YAŞADI

Çeviren: Beril Eyüboğlu

BARBARLARI BEKLERKEN
yazarının yeni romanı

1983 Booker McConnell roman ödülünü kazanan bu kitapta, **Barbarları Beklerken** romanıyla tanıdığınız J.M. Coetzee, Güney Afrika'da yaşanan insan dramının başka bir yüzünü açıklıyor. Romanın başkişisi Michael K'yi anlayamadığı bir savaşın karmaşası içinde görüyoruz. Sıradan insanların karşılaşabileceği haksızlığı öfkeye kapılmadan, ama etkili bir dille anlatan Coetzee unutamayacağınız bu romanla insanın direnme gücüne duyduğumuz inancı pekiştiriyor.

160 sayfa, 950 TL (KDV dahil)

Guillaume APOLLINAIRE

Dünya Gülü

Çevirenler: GERTRUDE DURUSOY- AHMET NECDET

şiir

Dünya Gülü Fransa'da Yenilikçi Sanatın şiir alanındaki en önemli temsilcisi sayılan Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) çeşitli kitaplarından seçilmiş en başarılı örnekleri bir araya getiriyor.
Gertrude Durusoy ile Ahmet Necdet'in titiz bir çalışma sonunda ortaya çıkardıkları bu yapıtta Apollinaire'in yazılı şiir geleneğinin kalıplarını kırıp ona sözlü şiir geleneğinin tatlarını da kazandırdığını göreceksiniz. Gümrükçü Rousseau, Picasso, Jarry ve Max Jacop gibi o dönemin ünlü sanatçılarının yakın arkadaşı olan Apollinaire'in şiirlerini okuyunca, kendisinin neden önemli bir öncü sayıldığını anlayacaksınız.

180 sayfa, 1100 TL III. hamur
1300 TL I. hamur (KDV dahil)

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

AFERİN
Aziz Nesin — öykü

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

YALNIZ VE BİRLİKTE — şiir
Egemen Berköz

ADAM
tekrar basımlar

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BENDEN SONRA MUTLULUK — şiir
Özdemir Asaf

ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA — çocuk
Aziz Nesin

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR — öykü
Aziz Nesin

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/ YOKUŞUN BAŞI
Aziz Nesin — özyaşam

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

NAZİK ALET — öykü
Aziz Nesin

İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
Aziz Nesin

ADAM SANAT

Sayı 9, Ağustos 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

KÜLTÜR SANAYİİ	5	Ali Taygun
BİR AVRUPALI EKSİK	8	Juan Goytisolo
YAZARIN İÇ DÜNYASI	13	Samim Kocagöz
ÖYKÜ VE ROMANDA AYRINTI	15	Mehmet H.Doğan
TAKMA KİMLİK	23	Enis Batur
LAWRENCE VE TOLSTOY	26	Raymond Williams
ÖYKÜNEN SANAT	33	Gürhan Tümer
60 SONRASI FRANSIZ ŞİİRİ	43	Jean Pinquie
NİKO PİROSMANAŞVİLİ	50	Erast Kuznetsov
RUS BİÇİMCİLERİ	63	
YAZIN VE DİLBİLİM	65	Jakobson ve Tinianov
YAPIM KAVRAMI	67	Tinianov
SOYLU SOKAKLARDA	70	Memet Fuat
TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK	72	Timur Selçuk
YASUJİRO OZU	74	Yavuzer Çetinkaya
GÜLMENİN VE UNUTMANIN	77	Leylâ Pamir

ŞİİR

Nahit Ulvi Akgün, 10; Ercüment Uçarı, 17; Ataol Behramoğlu, 24; Ahmet Ada, 31; Erdal Alova, 37; Tarık Günersel, 48-49; Küçük İskender, 76.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Niko Pirosmanaşvili, 4, 12, 19, 22, 25, 29, 38, 39, 42, 47, 50-62, 64, 80.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** Niko Pirosmanaşvili

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Er-Tu Matbaası; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.

Çoban ve Sürüsü, yağlıboya, ayrıntı

Pirosmanaşvili

KÜLTÜR SANAYİİ

Ali Taygun

"Kitle Kültürü" meselesinin aydınlarımız arasında tartışılmaya başlanması biraz da bu Arabesk sayesinde oldu. Bir yandan "Kahrolsun Arabesk!" nidaları yükselirken öte yandan, "Halkımızın beğenisinde keramet vardır," düşüncesiyle Orhan Gencebay türkülerinde derin manalar arandı.

İş geldi dayandı bir yargıya: "Dar bir toplumsal seçkinler tabakasının tercih ettiği sanat ile nüfusun büyük çoğunluğunun beğenileri arasında *kalıcı* ve *değişmez* bir karşıtlık vardır," dendi. "Kitle Kültürü" bu kutuplardan birini tanımlıyordu. Karşı kutba ise "Seçkinler Kültürü" deyimi uygun görüldü. Meselenin adı kondu. Bundan öteye de fazla bir çaba sarfedilmedi.

Ben kendimi bildim bileli edebiyat derslerinde "Halk Şiiri" - "Divan Şiiri" diye bir ayırım yapılır. Şiirimizin tahlili bu temel üzerine oturtulur. Elbette böyle bir karşıtlık vardır. Ancak en gelişmiş sanat dalımız olan şiirimizin bu son derece yüzeysel ve tek bir boyutta değerlendirilmesi bir eksikliğin göstergesidir kanımca.

"Cumhuriyetçilik" ve "Halkçılık" ilkeleri çok daha geniş bir bütün olan demokrasi kavramının unsurları. Bizim fikir tarihimizde bu unsurlara demokrasi kavramının diğer unsurlarına verilenden çok daha ağırlıklı bir yer tanınmış. Bunun nedenlerine burada girmiyoruz.

Ama özellikle "Halkçılık" anlayışının — sözgelimi — yukarıda andığımız "Halk-Divan" kutuplaşmasında büyük etmen olduğunu kabul etmekle sanırım hatalı olmayız. Kendini aydın kabul eden büyük bir çoğunluk *ideolojik nedenlerle;* yani öyle olması gerektiği önyargısıyla Halk Şiirini Divan Şiirine üstün tutar. Üstündür veya değildir demiyorum. Bu seçişte şiirin kendi kıstasları değil, estetik dışı kıstaslar, doğrudan siyasi kıstaslar hakettiklerinden fazla rol oynamışlardır kanısındayım. Bunu ifade etmek istiyorum.[1]

Derken geldik sol fikirlerin daha serbestçe tartışılabildiği günlere. Cumhuriyetten bu yana devletin resmi ideolojisi olan "Halkçılık", şartlı salıverilmiş sosyalizm ile buluştuğunda doğan kargaşayı hepimiz yaşadık, biliyoruz. Daha da bir süre yaşayacağız.

İşte bu kargaşadan kurtulamadığımız için "Kitle Kültürü" - "Seçkinler Kültürü" kutupsallığı ile karşılaşınca ister istemez apışıp kaldık. Kimimiz "Seçkin" kavramına karşı olmak gerektiğinden kulağa daha demokratik tınlayan "Kitle"den yana olduk. Bir de baktık ki genelde savunduğumuz düşüncelerin tam karşısına düşmüşüz. Kimimiz tersini yapıp 'halk'a karşı 'seçkin'liği benimsemenin mazeretlerini sıralamak durumunda kaldık.

"Kitle Kültürü" sorunsalı elbette Türkiye'de doğmadı. Cumhuriyetten bu yana fikir tarihimizin gelişmesinden bağımsız olarak dünyada çok öncelerden

vardı. Başta Adorno ve Horkheimer olmak üzere birçok düşünür bu konuda önemli çalışmalar yaptılar. Bugün onların çizgisi Marcuse'den geçerek bambaşka bir yöne ilerlemiştir. Gelinen nokta umutsuz, karamsar bir noktadır. Apolitik bir noktadır. Ben, kişisel olarak, varılan bu sonuçlara katılmıyorum. Ancak ülkemiz kültür tarihinin geldiği noktada bu meselelerin tartışılmasından kaçınılamayacağına inanıyorum. Bunun için de atılacak en önemli adım bu düşünürlerin yapıtlarının dilimize kazandırılmasıdır. Yoksa burada yaptığımız bir 'seçkinler mektuplaşması' olmaktan öteye geçmez.

Önce bu "Kitle Kültürü" deyiminden vazgeçmemiz gerekiyor. Ondan da belirsiz "Halk Kültürü" ya da "Popüler Kültür" gibi terimler meseleye *üretilen* açısından, *yapıt* açısından bakmanın bir sonucu. Toplumsal sınıfları gerektiği gibi göz önüne almayan bir yaklaşımın sonucu.

Adorno ve Horkheimer meseleye üretim açısından, tarihsel açıdan bakıyorlar. Ve bu yüzden bir "Kültür Sanayii"nden söz ediyorlar. Marcuse bir "(toplumsal) Bilinç Endüstrisi"ni eleştiriyor.

Gerçekten de adına her ne dersek diyelim, sözünü ettiğimiz kültürel olgunun en belirleyici yanı sanayi ile onsuz olmaz ilişkisi. Bu yüzden "Kültür Sanayii"ni incelemek onun ürünü olan "Kitle Kültürü"nü incelemekten daha verimli olacak.

Kültür Sanayii tarihsel bir olgu. Zamanın belirli bir noktasında ve belirli nesnel koşulların ürünü olarak doğmuş, gelişmiş ve değişmiş.

Önce — kolayımıza geldiği için öyle diyelim — "Geleneksel Kültür" vardı. "Sanayi-öncesi kültür". Bu kültür elbette içinde başta sınıfsal çelişkiler olmak üzere iyi-kötü, güzel-çirkin, yüksek-alçak vb. bütün iç çelişkilerini taşıyordu. Daha da ileri giderek buna sanayileşme ya da sermayeleşme öncesi manevi üretim tarzı, kültürel üretim tarzı; pre-kapitalist toplumsal formasyonların ve maddi üretim tarzlarının kültür alanındaki karşılığı da diyebiliriz. İşte Kültür Sanayii bunun bağrından ve buna zıt olarak doğmuştur.

Geleneksel kültür ürünleri *başka türlüsü mümkün olmadığı* için, çağın üretim araçları buna olanak tanımadığı için çok dar bir çevreye ulaşabilirdi. Bir tasavvur edelim: Bundan epi topu dört yüzyıl önce bir insan o güne kadar yazılmış başlıca kitapların hepsini daha gençlik yıllarında okuyup bitirebilirdi. Çünkü dünyada varolan kitap sayısı belli idi. Bundan dört yüzyıl önce sayıları pek az olan kitaplıklardan birinden yararlanabilen bir kişi hem fizik, hem felsefe, hem astronomi, hem tıp konularında bilinebilecek her şeyi öğrenebilirdi. Bu konularda yazılı kitaplar buna olanak veriyordu. Ama öte yandan kitapların adedi çok sınırlı idi. Dünyadaki insanların ufacık bir bölümü okuyup yazabiliyor, kendi yakın çevrelerinin dışından bilgilenebiliyorlardı.

Yüzyıl önce bile kim bilir ne kadar küçük bir azınlık profesyonel icracılardan tek bir müzik yapıtı dinleyebilmişti! On dokuzuncu yüzyıl başlarında bırakın bir tablo sahibi olmayı, bir kitap sahibi olmak bile bir ayrıcalıktı.

Halk sanatları yok muydu? Elbette vardı. Ama uzmanlaşma yoktu. Türküler ağızdan ağıza dolaşır, değişir, anonimleşirdi. Sanatı üreten ile onu algılayan arasında *doğrudan* iletişim vardı. Ve bütün bunlardan dolayı da kültürel alanda üretim akıl almaz bir çeşitlilik arzediyordu.

Derken Sanayi Devrimi gerçekleşti. Tüketim mallarının üretimi dev oranlarda arttı. Manchester'de üretilen bezden Ukrayna'lı bir köylüye gömlek dikilebilir oldu.

İnsanların maddi ihtiyaçlarının yanı sıra manevi ihtiyaçlarının da olduğu, kültür ürünlerinin de alınıp satılabileceği; metalaşabileceği anlaşıldı, bunun da pazarı oluştu ve bu pazara yönelik üretim ortaya çıktı.

Aynı zamanda çok önemli bir devrim daha gerçekleşiyordu. Sanayi devrimi kitlesel eğitime yol açtı. Evrensel genel eğitim Kültür Sanayiinin tüketici kitlesini yarattı. Artık okullarda çocuklar aynı tür eğitim görmeye, aynı şeyleri bilmeye, aynı değerleri benimsemeye başladılar. Bilgilenme standartlaşıyordu.

Sanayi Devriminin sonucu olan Kültür Sanayii böylece üretimi, üreticisi ve tüketici bakımından önceki tarzdan tümüyle ayrı, ona zıt yeni bir kültürel üretim tarzını oluşturdu. Bu durum bir kültür devrimi olarak da kabul edilebilir.

Ve her nerede sanayileşme tayin edici boyutlara ulaşmışsa ardından Kültür Sanayiini de oluşturmuştur.

Bu gelişme insanların verdikleri iradi bir kararın sonucu değildir. Toplumsal gelişmenin nesnel bir gereğidir. Bu nedenle kültür alanındaki üreticilerin bu devrimsel sıçramanın gerçekleşmesinde yönlendiricilikleri söz konusu değildir. Yani, Kültür Sanayii birtakım — sözgelimi — sanatçıların şu veya bu gerekçeyle Kitle Kültürü üretmek istedikleri için doğmamıştır. Örneğin, ne Mozart ne de Shakespeare yapıtlarının milyonlarca defa çoğaltılarak piyasaya sürüleceğini, oluşacak bir sanayiinin ham maddesini ürettiklerini hayal dahi edemezlerdi.

Ancak pazar, elbette, daha sonraları kendi üreticilerini yetiştirecekti. Bu oldu da. Ama çok sonralarına, 'resmî ideoloji'lerin Kültür Sanayiine egemen olmasına, Kitle İletişim Araçlarının *(Mass Media)* ve Reklam Sanayiinin talebi belirleyecek iktidara kavuşmasına uzanan bir süreç içinde gerçekleşti bu. Ve ortaya "yoz sanatçı", "seçkin aydın", (esasında, kanımca, 19. yüzyıla dönüşü özleyen) "Yüksek Kültür", buna karşılık "Pop Kültürü" gibi olgular çıktı.

Bütün bunlar hem bir önceki kültürel üretim tarzlarında var olan öncüllerin kendi dönüşümlerini gerçekleştirerek günümüze yansımalarıdırlar; hem de, aynı zamanda, onların bağrından doğmuş karşıtları!

"Kültür Sanayiinin Diyalektiği" ve bu yeni manevi üretim tarzının tarihsel gelişmesi bundan sonraki yazılarımızın konusu olacak. □

(1) Ayrıca belirli bir tarihsel dönemin somut koşulları gereği böyle davranmanın doğru olup olmadığını da tartışma dışı bırakalım.

BİR AVRUPALI EKSİK, BİR AVRUPALI FAZLA

Juan Goytisolo

Avrupa Birliğine üye on ülkenin sanatçılarından ve eleştirmenlerinden kurulu bir jürinin, Europalia 1985 Edebiyat Ödülü'nü bana vermeyi kararlaştırması, ilk bakışta şaşırtıcı, hatta aykırı görünebilir. Benim "İspanyolluğum" çok sayıda İspanyola, bu arada bana da, kuşku verici görünüyor. Avrupa'nın bir parçası oluşuma gelince, yetişkinliğimin büyük bir bölümünü Paris'te geçirmiş olmama karşın, bu bağ karma katkılarla aşılanmış olduğundan en ufak ayrıntılarına varana dek incelenmeyi gerektiriyor.

Kişiliğime ve yapıtıma ters düşerek hazırlanabilecek sakıncalar listesi pek uzun olacağından, özetlemeye çalışacağım. Yarımadamızda, kendimi evimde gibi hissettiğim tek yerin onun en Afrikalı ucu — çok güzel olduğu kadar acımasız da olan, ilk aktöresel başkaldırılarımı ve onulmaz bir estetik büyüsünü borçlu olduğum Almeria eyaleti — olması bir yana, ayrıca şu son on beş yıl boyunca, İspanya'dan da, genellikle yaşadığım Avrupa'dan da uzakta bulunan edebi, kültürel ve toplumsal çevrelerle tutku derecesinde ilgilendim.

Yeni yapıtlarımda İspanyol olan tek şey dil adeta; o da acımasız ve kutsal değerlere saygısız bir işlem görerek: Arap köklerine geri döndürülmüş, başka dillerle karşılaştırılmış ve onların saldırısına uğramış, Babilvari, ne idüğü belirsiz bir karışımda yoğrulmuş, sonra uzlaştırıcı bir arılaştırma sürecinin etkisi altında damıtılmış ya da indirgenmiştir. Son romanlarıma gelince, onlar da Barselona'da, Madrid'de değil, Tanca'da, Fez'de, İstanbul'da, Marakeş'te geçiyor. Paris ve New York, *Makbara*'nın ya da *Paysages après la bataille*'ın (Savaş Sonrası Görüntüler) karşıkahramanlarının boy göstermelerine yarayan bir sahne olsalar da, pek az *wasp*[1] ya da iyi aileden Parisli görülebilirdi orada — batı kültürünün karışık, alacalı bulacalı bir potada eridiği, birbirine karıştığı, "istenmeyen yabancı" niteliğini taşıyan bu bağdaştırmacı kentlerde.

Ödülü benden daha İspanyol ve daha Avrupalı bir yazara vermeliydiler mi demek istiyorum? Bu ödül için gerekli koşulları daha çok taşıyan olası bir aday karşısında değerlerimin ve kusurlarımın artık gereksiz görünen tartışmasına girmeden, yalnızca görünüşte hata vardı diyebilirim. İspanyol ve Avrupalı kavramları, benim anlayışıma göre, sınırlayıcı, gerici ve dar kafalı "İspanyolluk" ve "Avrupalılık" savunucularının bize tanıtlamakta direndikleri kadar karmaşık ve dar görüşlü değildir. Avrupa Birliği'ne girişimiz bir gecikmeye ve yüzyıllık bir yalnızlığa son verip bizi ilerlemenin dinamiğine sürüklese de, daha geniş bir perspektiften bakınca bu olayın, bugün Avrupa'nın birleşmiş büyük bir bölümünün dünyanın merkezi olmaktan çıktığı ve artık güven uyandırmayan ilerleme kavramının bizi sakınımlı olmaya zorladığı bir anda gerçekleştiğini anlarız. İspanya'nın siyasi, iktisadi, toplumsal, sanatsal, edebi yeniliğe özlemi, böylece bir seçim yapmakla karşı karşıya kalıyor: Ökümenizme[2] ya da bizim yarımadamızdan

daha yenilikçi bir kulübe üye olmak; ama her şeye karşın *bölgesel* kalarak. Çünkü en sonunda üye olduğumuz Avrupa, son iki yüzyıl boyunca kendi bilimsel ve ideolojik etkileri altında kalan, farklı düzeylerde geliştirdiği ya da saptırdığı, kendi alanına, tarihine, mirasına mensup olan ülkeleri, hatta anakaraları — ikinci, üçüncü ya da dördüncü dünyaları — sınırları dışında bırakmış bulunuyor.

Eski bir İspanyol ve yeni bir Avrupalı olarak, ökümenizmin, daha doğrusu toplumsal ve sanatsal yenilik anlayışıma sıkı sıkıya bağlı bir enternasyonalizmin davasını savunmak istemem doğaldır. Bu yenilik anlayışımı şöyle tanımlayabilirim: Kaynaşan bir insan kalabalığının çeşitli, eşzamanlı, her şeye açık görüntüsü; bizim "kent" diye adlandırdığımız, sürekli hareket halindeki bu akışkan alanların yaratıcı doğaçlaması. Sokaktaki adam seyahat etmeden, hatta mahallesinden bile dışarı çıkmadan, kendi kültürünün örnek ya da biricik olmadığını; açıkça ya da dolaylı yoldan, başka kültürlerin heran onu bozduğunu anlayabilir. Octavio Paz bu olguyu "yerel özelliklerin intikamı" diye adlandırıyor. Egzotik serüvenin çekiciliği, şu son beş yüzyıl boyunca esas olarak Avrupalı bir özellik olmuştur. Bencil ya da kayıtsız bir biçimde, Kuzey Avrupalı, toprak ya da mutlak bilgi kazanmak amacıyla, doymak bilmez, baskıcı, tutkulu bakışını Akdeniz dolayına, Arap dünyasına, kavranılmaz, engin, olağanüstü Doğu'ya çevirdi. Bu merakın, emperyalizmin kötülüklerinin belirtisi olduğu, bazen de o kötülüklere yol açtığı, bugün artık kabul edilen bir olgudur, ancak ben buna takılıp kalmayacağım. Yaşamın zengin görüntüleriyle, Yeni Dünya'nın, Asya'nın, Afrika'nın, Osmanlı İmparatorluğu'nun ya da bizim uyuşuk yarımadamızın tarihleri ve gelenekleriyle baştan çıkmış bu denizciler ve tarih yazarları topluluğunun bilgiye olan susuzluğunu tümden mahkûm etmeyelim. Başkasının bakışının, bizim kendimiz üzerine toplam bilgimizle olan bağlantısı ölçüsünde, yabancı kültür ve toplumlara karşı ilgisizlik, bir gerileme ve edilgenlik belirtisidir. Bu duruma düşen her ülke, ayrışık dünyanın kültürel zenginliklerinin seyircisi bile olmaktan çıkıp, bütün bütün bir seyir nesnesine dönüşür. XVII. yüzyılın sonundan bu yana İspanya'da olup bitenler çok anlamlıdır ve bizim için bir uyarı niteliği taşımaktadır. İspanya'nın yabancı kültürler üzerinde hemen hiçbir etkisi yokken, kendilerini bizim gibi öz ve kimlik arayışıyla sınırlamayan ülkeler, uyuşukluğumuzu, durgunluğumuzu zengin bir gözlem ve inceleme konusu yapıyorlardı.

Beni, daha sonra Arap dünyasının çeşitliliğiyle ilgilenmeye yönelten, İspanya'nın — horgörüyle Afrikalı olarak nitelendirilen — güney bölgelerini tanımaya iten duygular, Pirenelerin öbür tarafında uzun süre kaldıktan sonra "yeniden canlanan" bir İspanyolun gerçeğiydi — İspanyolluğundan vazgeçmeden, Avrupalı merakına tutulan bir İspanyolun.

İspanya kendi içine ve çağdışı yaşam tasarısına kapanıp kaldıkça, yazarları da tutucu ve taşralı görüşlerle yetindiler: Özenli bir dil, "kurallara uygun" bir üslup, özgün denilen özellik ve öğelerin tekdüze ve eksiksiz kopyası. Devingen, bitmemiş, özcü olmayan bir perspektiften gerçeği inceleyecek yerde, romancılarımızın çoğu deneyimlerinin alanını, İspanya'yı temsil ettiğine yanlış olarak inandıkları bir dünyayla sınırladılar, ya da, belli bir heyecan eksikliğiyle, kolayca aktarılabilir dış modelleri yeniden ele aldılar: Önce, davranışçılık ve toplumsal gerçekçilik, sonra Faulkner türü efsanevi roman, en sonunda da Juan Rulfo ya da Gabriel Garcia Marquez tarzında büyüsel gerçekçilik.

Libro de Buen Amor[3] ya da *Don Kişot* örneklerinde tanıtlandığı gibi, türlerin, dillerin ve geleneklerin çatıştığı bir kavşakta, bir metnin, ne denli zengin, çapraşık ve yenilikçi ise, kendi çağının kültürel mirasını o denli çok sömürüp "talan edeceği"ni bir an için gözden uzak tutar ve son yüzyılların İspanyol yazarlarına bakacak olursak, bir ikisi dışında, bir Juan Ruiz'in ya da Cervantes'in yaratıcı

Nahit Ulvi Akgün

ŞEMSİ BEY'İN EVİ

Şemsi Bey rakısını içer balkonda
Suladığı çiçekler daha bir parlar
Kurtuluş'u anımsar elinde bayrak
Omzunda tüfek o soluk fotoğraflar

Şemsi Bey'in evini yerle bir ettiler
Dibinden kestiler bahçedeki kavakları
Yıkyapçılara inat kıyılan ağaçlar
Fışkırdılar dal dal yukarı

DÜNYA VARMIŞ

Yeni çıkmış sayrılarevinden
Yüzü öyle süzülmüş ki
Dünya varmış diyor sevinçli
Eşine dostuna anlatırken

Ölümlerden dönmüş ölümlerden
Bir uzak yıldızdan gelmiş gibi
Öyle yadırgıyor ki çevresini
Bir başka gülüyor gülerken

---

tutumunu izlemediklerini ve orta halli bir yeteneğin doygunluğuyla böbürlendiklerini görürüz. Bu, ülkemizde çok yaygın olan, içedönük ya da mimetik bir tutumdur, ama çürümüş bir "İspanyolluğun" belirtisidir ve bugün, zamanda ve uzamda sınırı olmayan insan yaratısının bütününü kapsayan düşsel bir müze ya da kütüphanenin gereklerini artık karşılamaktan uzaktır.

Doymak bilmez Avrupalı merakını içime sindirmek için, değişik yörelerden yaşam biçimlerine, kültürlere ve dillere tutkun, Quevedo, Gongora, Sterne, Flaubert, Mallarmé'ye ya da Joyce'a, ama aynı zamanda Ben Arabi, Abou Nouwas, Ben Hazam ya da Mevlana'ya da hayran, yeni tarz bir İspanyol oldum. Önce Paris'te, sonra New York ve Marakeş'te, kendi dilimi ve kültürümü öbür dillerin ve kültürlerin ışığında değerlendirmeyi, karşılaştırma yoluyla erdemlerini ve yetersizliklerini, özgün bileşiklerini ve alıntılarını görmeyi öğrendim. Uzun sözün kısası, yürürlükteki değerler sıralamasından kopup, kendi kafamda, sözümona kutsal ve el uzatılmaz olarak nitelenen modelin karşıtı bir değerler sıralaması kurdum.

"Günümüzün kahramanı, kent hayvanı, kapalı, tekbiçimli, göstermelik bir kendini tatmin duygusunun ardına sığınmış kültürlerin değil, aksine, karşıt, karma, büyük ve büyüleyici bir potada erimiş kültürlerin var olduğunu — Picasso'nun ve onun Asya ve Afrika sanatlarına ilişkin her şeye olan obur merakının izindeki — edebiyatın, artık yalnızca ulusal, hatta Avrupalı bile, kalamayacağını, aksine, çeşitli, melez ve değişik uygarlıkların katkılarıyla zenginleşmiş olduğunu anlıyor." Joyce'un, Pound'un, Arno Schmidt'in ve aynı zamanda Dante'nin, Juan Ruiz'in, Rabelais'nin, Cervantes'in çağcıllığı, İspanya ve Latin Amerika'nın yazar ve şairlerinde ürünlerini vermeye başlıyor.

Ama eğitimci ve her şeye açık Avrupa — yalnız üyelerine açık bir kulüp Avrupa'sı değil — bana çok daha fazlasını öğretti: "Düşünsel, aktöresel ve kültürel bir bağımsızlık." Bu, benim ülkemde çok derine kök salmış olan hoşgörüsüzlüğün ve manikeizmin[4] genel çizgilerinden, iç savaşın tutuşturduğu, sürüp giden ve istemeseler de çağdaşlarımın büyük bir bölümünün içlerine yerleşen kardeş kavgasından, hareketlere yansımayan, sözlü başkaldırıdan, geleneklerin kısırlaştırıcı saygınlığından kurtulmamı sağladı: — hınç duymadan, rezalet çıkartmaya çalışmadan, başkalarının acılarına duyarlı olarak ve hoşgörüyle örneğin *Coto Vedado* gibi bir yapıt yazabilmem için.

"Yüksek bir maddi refah düzeyine ve aynı zamanda yüksek bir kültür düzeyine erişen uluslar," diye yazıyordu 1922'de Antonio Machado, *"tarihlerinin tehlikeli bir döneminden geçerler ve yalnızca kültür bunun üstesinden gelmelerine yardım edebilir. Bu uluslar ağır bir bellek yitimine uğrarlar, insanlık acısını unuturlar, uygarlıkları yüzeysel bir niteliğe bürünür."*

Parçası olduğum ve kendimi mirasçısı olarak hissettiğim Avrupa, şairin bu sözlerini unutmamış: Kendi yöntemlerinin, uygarlığının, davranış örneklerinin yaygınlığını bilen ve tüm insanlığa seslenmenin titreşimine kulak kesilen her Avrupalı farkındadır ki, Avrupa'ya kendi isteğiyle ya da zorla girmiş, Avrupalı olmayan biri de Avrupalı olur, ama, Faslı Abdullah Laaroui'nin çok doğru olarak gözlemlediği gibi, *fazladan* bir şeyle, başka bir kültür boyutuna da sahip olarak. Böylece de, *eksik* Avrupalı her zamanki yetersizliğini, küçük anakarasının sınırlarının ötesindeki dünyayı kırıp geçiren dramlara — açlık, sömürü, savaşlar, totaliter baskılara — karşı göstereceği öfkeli ilgi ve dayanışmayla giderir ve bu *eksik* Avrupalı Güney Afrika'daki *apartheid*'in korkunçluğunu, Filistin halkının sürgününü, Afganistan'ın işgalini, Hindiçini'de birbirini izleyen soykırımlarını, Reagan'ın Orta Amerika politikasını, Yalta Konferansı'ndan bu yana denetim altına alınan Doğu ülkelerinin *self-determinasyon* haklarını hatırlar. Ama bu arada içerde yığılan sorunları da unutmadan: İşsizliğin artışı, gençlerin iş bulamamasının gittikçe yaygınlaşması, göçmenlere karşı takınılan yabancı düşmanı ve ayrım gözetici tutum...

İşte bu birleşme yanlısı ve çağcıl Avrupa'ya üye oluyorum, *eksik*'lerin küçük ama anlamlı sayısının, benim kişiliğimde bir Avrupalı *fazla*'yı kabul edeceğini umarak.

Çeviren: Sosi Dolanoğlu

Yazarın 15 Ekim 1985'de, Brüksel'de Europalia 1985 Edebiyat Ödülü'nü alırken yaptığı konuşma.
(1) Wasp: White Anglo-saxon Protestant (Beyaz, Anglo Sakson Protestan) için kullanılan kısaltma.
(2) Oecumenisme (ökümenizm): Bütün Hıristiyan kiliselerini birleştirmeyi amaçlayan akım.
(3) Libro de Buen Amor: İyi Aşktan Kurtulmuş.
(4) Manikeizm: İranlı Mani'nin, Yahudilik dışındaki bütün dinleri birleştirerek kurduğu ve iyilikle kötülük karşıtlığı ilkesine dayandırdığı yeni bir din.

Artist Margarita, yağlıboya, 117x94 cm

Pirosmanaşvili

YAZARIN İÇ DÜNYASI

Samim Kocagöz

Nedir ozanlarımızın şu dağlardan çektiği? Hele Halk ozanlarının, yüzyıllardır, karlı dağlar, yol vermeyen dağlar, başı dumanlı dağlar, kısacası ozanı yare kavuşturmayan, sıladan uzak düşüren dağlar başına dert olmuş. Sonunda bıçak kemiğe dayanmış, illallah demişler mor dağlardan, sisli, bulutlu dağlardan. Çıkmış bir ozan, "Dağlar seni delik delik delerim / Kalbur alıp toprağını elerim!" demiş. Oh! be yahu.. Sen sağ ben selamet...

Radyoda olsun, TV'de olsun çoğu zaman Halk türkülerine pek dayanamıyorum. Ne ki kimi zaman da çok güzel türkülerimize severek kulak veriyorum. Örnekse "Çarşambayı sel aldı / Bir yar sevdim el aldı" gibi türküleri, çocukluğumdan beri severim. Bir baraj yapımı nedeniyle, kendisinden hiç böyle bir söz edebileceğini ummadığım bir politikacı, "Bundan böyle Çarşamba'yı sel almayacak!" dedi bir zamanlar. Ne var ki geçen mayıs ayında Çarşamba'yı yine sel aldı...

Dağları delik deşik edecek, toprağını kalburla eleyecek babayiğit ozanımızın kim olduğunu öğrenemedim: Geçenlerde radyodan dinledim, sözleri hemen not ettim.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: Edebiyatımızda, özellikle şiirimizde, diyelim saz şairlerinde, yüzyıllardır kalıplaşmış motifler vardır (geleneksel halı motifleri gibi). Bu motifleri ilk kez ortaya koyan şair, elbet usta, iç dünyası zengin bir sanatçıdır. Ne var ki bu motifleri durmadan yinelemek, taklitçiliktir. Bu yüzdendir ki, Halk edebiyatı, Halk şiiri denildiğinde, çok güçlü şair olarak aklıma Yunus Emre, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal'dan ötesi zor geliyor. Hani Yunus her tür şiirimizin piri, üstadı, temel taşı... Türkçeyi XIII. yüzyılda böylesine ustaca kullanabilen kişi, insanın aklına ziyan...

Ya Yunus Emre'nin iç dünyasının zenginliği! Bu zenginlik, bu dil öylesine halkın olmuş ki, öylesine HALK ki, bugün bile Yunus'u halk paylaşamıyor.. Her ilde, her ilçede mezarı var... Yedi yüz yıldır Yunus'un şiiri, iç dünyasının zenginliği, bize nice şairler kazandırmış, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bu çizgi, şiirimiz, Nâzım Hikmet'e ulaşmıştır. Hiç çekinmeden iddia ederim ki, şiir dünyası bizim ulusumuz kadar zengin, şiir geçmişi bizimki kadar zengin, yeryüzünde pek az ulus vardır...

Gerek Halk şiirimizin, gerekse Divan şiirimizin motiflerle, mazmunlarla çerçevelendiğine, engellenmiş gibi göründüğüne bakmayın. Bütün engellerin yıkıldığı, engellere karşın insanı kavrayan, insan adına, toplum adına yansıyan zengin bir iç dünyası vardır.

Nedir şairin, giderek şiirin iç dünyası? Bunu YAZARIN — roman, öykü yazarının — iç dünyasını açıklarken söyleyeceğim. Çünkü şairin de yazarın

da — değişik biçimlerde söyleseler de — iç dünyalarının yapısı, birbirlerine çok benzer. Bu konuya daha önce biraz değinmiştim (Yazarda İlginin Sınırı, Adam Sanat, Nisan 1986). Şairin de, yazarın da ilgilerinin sınırını genişleten, ya da daraltan, insanın, toplumun gözü açık gördüğü düşlerini ortaya koyabilmesidir. İnsan, giderek toplum, hiçbir zaman içinde yaşadığı AN'dan memnun değildir. Hep daha iyinin, daha güzelin düşünü, hem de gözü açık görür. Ne ki kişisel düşlerini, toplumsal düşlerini derli toplu kendi kendisine bile bir düzene koyup açıklayamaz. Sanatçı — şair ve yazardan söz ediyorum — kişi adına, toplum adına düşleri dile getiren, konuşabilme yeteneğine sahip olan bir kişidir. Nietzsche der ki, "Kendi kendisini unutacak denli taşan, ve her şeyi kendisinin olan kişileri severim. Bu taşma onun yokluğu olacaktır..." Bu tanımlama sanatçının tanımlamasıdır. Yukarıda kendimce bu tanımlamaya yorum, açıklama getirebildiğimi sanıyorum.

İnsanın — kişinin — toplumun varlığında eriyip hem de taşan, insanın ve toplumun düşlerini yansıtabilen sanatçının iç dünyasını açıklamaya gelince: Bir şaire niçin iyi bir şair, bir yazara niçin iyi bir yazar denir? Yeteneğinin sınırının genişliğinden ötürü. Yeteneğinin içinde, gözlemciliği, duygusallığı, izlenimlerini seçmesi vardır. YAZAR — artık yazardan söz ediyorum — bütün bu karmaşık olguları, romanında olsun, öyküsünde olsun, kişi adına, toplum adına düzene koyar. Öylesine ölçülüdür ki, ortaya konan eserde kişi de, toplum da kendisini bulur. Yazarın iç dünyası, yazdıklarının ayrıntılarında görüldüğü gibi, ayrıntıların tamamladığı bütünde çarpıcı olarak ortaya çıkar. İşte bir yazarın iç dünyası, bütün insanların iç dünyasını kavrayabildiği ölçüde zengin sayılmalıdır. Hani acemi bir okur, bir romanı okuduğunda, "Ay vallahi benim hayatım bu!" demeli. Aydın bir okur da, "Benim düşündüğüm gibi!" diyebilmelidir. Okurlar, yüreklerindeki duygularını, kafalarındaki düşlerini, kısaca iç dünyalarını, okudukları bir öyküde, bir romanda bulurlarsa, onlar adına, yazar başarılıdır; toplumun iç dünyası denli yazarın iç dünyası da zengindir...

Yazarın iç dünyasını zenginleştiren hiç kuşkusuz, içinde yaşadığı toplumun kültür düzeyidir. Bu kültür düzeyinin kapsadığı olguların içinde şiir vardır, roman ve öykü vardır. Bizim Anadolu Türklerinin kültürü içinde Yunus'tan gelen yedi yüz yıllık şiirimizin geleneğini unutmamak gerek. Roman ve öykümüze gelince yüz yıllık bir geleneği var toplumsal kültürümüzün içinde... Yazımız bitti mi? Bitmedi! Bir de **şairin, yazarın özgürlüğü** olsa... Neyse, bu **konu, ayrı, başka** bir **konu...**□

OKTAY RİFAT

BAY LEAR

roman

ADAM YAYINLARI

MUSTAFA BALEL

ASMALI PENCERE

roman

ADAM YAYINLARI

ÖYKÜ VE ROMANDA AYRINTININ YERİ VE ÖNEMİ

Mehmet H. Doğan

Aragon'un şimdi nerde, hangi yazısında rastladığımı anımsayamayacağım aşağı yukarı şu anlamda bir sözü vardı: "Ben düzyazıyla anlatamadığım şeyleri şiirle anlatırım." Bu sözlerde, yazın türleri içinde şiirin en kısa, en dolaysız anlatım yolu olduğunu bildirmek amacı kadar, şiirle anlatamadıklarını düzyazıya dökerek daha kolay anlatacaklarını sananlara bir uyarı da var, sanıyorum. Gerçekten de çoktur böyleleri. Şiirleri tıkandığı anda düzyazıya başvurup çıkmazdan kurtulacaklarını, düşüncelerini tümüyle dışlaştıracaklarını sanırlar. Sanki düzyazı, yasası, kuralı olmayan, düşüncelerin başıboş bir biçimde anlatım yoluymuş gibi. Sanki bir düşünce, bir olay, bir görüntü en küçük ayrıntısına kadar uzun uzun, inceden inceye anlatılırsa daha tam, daha eksiksiz verilebilirmiş gibi. Oysa, teknikleri, iç yasaları ne kadar birbirinden ayrı olursa olsun, ne şiirde ne de düzyazıda böyle bir kural vardır. Böyle bir kuralın olmayışı bunun tersinin doğru olduğunu da göstermez doğallıkla. Bir düşünceyi demeyelim de, bir olayı, bir görüntüyü en küçük ayrıntısına kadar inceden inceye anlatmak o olayın tam olarak anlatılmasını, o görüntünün eksiksiz algılanmasını olanaklı kılsaydı, en azından o olaya tanık olanlar ya da o görüntüyü seyredenler için, anlatıma gerek kalmayacaktı. Anlatımdan amacımız o olayı ya da görüntüyü, karşımızdakinin gözünde canlandırmaksa, o olayı kendisi yaşayan, o görüntüyü kendisi seyreden kişi için ne gereği olacaktı bunun?

Böyle bir uslamlama, fotoğraf gerçekçiliğiyle hakiki gerçekçilik arasındaki ayrımı daha açıklıkla görmeye götürür bizi: fotoğraf gerçekçiliği, yani konunun, nesnenin, olayın bütün görülebilir ayrıntılarıyla saptanması, gerçekliğin anlaşılması için yeterli değildir.[1] Anlatı'nın bir sanat yapıtı düzeyine ulaşabilmesi için ayrıntıların bir düzene sokulması, kimileri üzerinde az durulurken ya da atılırken kimilerinin sanki büyüteçle öne çıkarılması, olaya ya da görüntüye onu devinim, ışık, renk öğeleriyle anlamlı kılan bir açıdan ve yönden bakılması ve bu doğrultuda verilmesi gerekir.

O zaman *ayrıntı*'nın, bir **günlük dilde,** bir de anlatı sanatlarında olmak üzere iki anlamı çıkıyor ortaya. Eski dilde ayrıntı yerine *teferruat,* ayrıntılı yerine *teferruatlı* ya da *mufassal* derdik. *Mufassal*'da daha bir genişlik anlamı, *teferruatlı*'daysa önemsiz, ikinci derecede noktaları ya da öğeleri içeren, daha inceye dalan bir anlam vardı. Fransızcadan ödünç alınmış sözcükle *detay, detaylı* denirdi buna.

Türkçe Sözlük ayrıntı'nın anlamını şöyle veriyor:

"Ayrıntı. 1. Bir bütünün önemce ikinci derecede olan öğelerinden her biri. 2. Yazın ya da sanat yapıtlarında bir bütünün öğelerinden her biri. 3. tiy. Bir tiyatro yapıtında ana düşünceye yardımcı olan sözcük, tümce ya da eşya. 4. tiy. Dekorun küçük bir parçası."

Görülüyor ki, yazın, tiyatro hatta resim yapıtlarında ayrıntı'nın günlük dildekinden daha değişik bir anlamı var. Örneğin, günlük dilde "geçin bunları, bunlar

teferruat (ya da ayrıntı) gibi bir tümceyi, "küçük, önemsiz şeyleri geçin, ana soruna gelin" anlamında rahat rahat kullanırken, sanat yapıtlarında, olsa olsa, aynı anlama gelebilecek şöyle bir şeyler söyleyebiliriz: "Fazla ayrıntıya girmişsiniz. Ayrıntılarda seçme yapmamışsınız. Ayrıntıları iyi kullanamamışsınız, vb." Aynı anlam farklılığından yola çıkarak, günlük kullanım ya da yazı dilindeki "bütün ayrıntılarıyla anlatmak" gibi bir deyimin yazın ve sanat alanında, en azından gerçek sanat yapıtları söz konusu olduğunda bir anlamı olmaması gerekir.

Çünkü hiçbir yazın ya da sanat yapıtı bütün ayrıntıları içermez; ayrıntıların tümünü içermez, tümüyle kurulmaz. Yazın ya da sanat yapıtları söz konusu olduğunda, ayrıntılarda bir ayıklama, bir seçme; bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı ya da görüntüyü en kısa yoldan, en özlü biçimde, en can alıcı ayrıntılarla anlatmadır akla ilk gelen. Yazın ya da sanat yapıtlarında ayrıntı, Türkçe Sözlük'ün günlük dilde verdiği karşılık gibi "bir bütünün önemce ikinci derecede olan öğelerinden biri" değil, "bir bütünün öğelerinden biridir." En azından bu ayrım gözden uzak tutulmamalıdır.

Böyle olunca yazın yapıtlarında ayrıntının kendisinin ve verilişinin önemi kendiliğinden ortaya çıkıyor. *Ayrıntı,* gerçekliğin, yazın yapıtında, bütün devinimi içinde noksansız bir biçimde görünebilmesi için onlarcası, bazen yüzlercesi arasından seçilmiş bir özellik, bir çizgi, bir renk, bir hareket, bir davranış, vb. olduğuna göre, sanatçının bu ayrıntıyı görme ve seçme işi önem kazanıyor demektir. Yerinde seçilmiş anlamlı bir ayrıntı, gerçekliği kısa yoldan gözümüzde canlandırmamızı sağlarken, iyi seçilmemiş, gerçekliğe bir şey kazandırmayan, bu demek özgül olmayan ayrıntıların anlatıda verilmesi, gerçekliği bozar, anlaşılmasını güçleştirir.

Yazın ve sanat yapıtlarındaki gerçeklik, olduğu gibi verilen değil, sanatçının kendi gözüyle gördüğü, belli bir bakış açısından, öğelerine ayırarak yeniden yarattığı gerçekliktir, derken anlaşılan ve kastedilen de bu seçme ve yeniden yaratma işidir. Gereksiz, gerçekliğe hiçbir şey katmayan özelliklerin, öğelerin ayıklanması işidir. Yani romancı ya da öykücü, ressam ya da fotoğrafçı bu seçiminde o kadar özgür değildir. Gerçekliğin aynının değil, bir sanat yapıtı içinde verilmesi görevi onu bağlar.

Bunu, olumsuz bir örnekle açıklamaya çalışalım.

Adnan Benk, "Çağdaş Eleştiri"nin Mart 1982 tarihli sayısında Kemal Bilbaşar'ın "Paşazade" adlı öyküsünü eleştirirken şunları yazıyor:

"Paşazade'nin rakı sofrasında karşısına oturttuğu kızı Mürüvvet neden topaldır? Evet, anlıyorum, olamayacağı bazı şeyler var Mürüvvet'in: Örneğin sağır olsa, babasını dinleyemez, yatalak olsa, çardağa gelemez. İyi ama çolak ya da şaşı da mı olamazdı? Mürüvvet'in olabileceği şeyler arasında özellikle topallığın seçilmesi öykünün kurgusunda bu topallığa bir işlev yüklemeyi gerektirir. Yoksa gelmiş geçmiş yazarların en büyüğü de olsanız, elâlemin kızını aklınıza esti diye öyle durup dururken sakatlayamazsınız!"

Paşazade'nin kişiliğini belirten ayrıntıların (akşamcılığı, ayyıldızlı ağızlığı, vb.) anlattığı yaşam öyküsüyle ilintili olmadığını da belirten Benk,

"Verdiğim bu örneklerden de anlaşılacağı gibi 'Paşazade' öyküsünü oluşturan öğeler herhangi bir bileşkenlik niteliği aranmadan tasarlanmış ya da seçilmiş. Aralarında işlevsel bir bağlantı olmayınca yan yana gelme dışında bir anlam taşımıyorlar. Buna kurgu değil, doldurma denir. Doldurmada öğelerin bağlandığı tek nokta yazarın paşa gönlüdür. Anlattığına karşı hiçbir sorumluluk yüklenmeyen yazar, her şeyden söz edebileceğini sandığı için hiçbir şeyden söz edemediğinin de bilincine varamaz. Oysa, bir şeyden söz etmenin temel koşulu bir açıya yada bir açılar sistemine girmektir," diyor haklı olarak.

Bu tür gereksiz ve keyfi ayrıntı kullanımına bir başka örnek verelim.

Ercüment Uçarı

TIPATIP

bir gemi tıpatıp çay bahçesi solluyor zamanı
aşkın suratından geçirirken anibalin terli atlarını
sonsuz bir göz gibi arsalardaki pisiotları
çirkin bir kuyu ağzından gözetlerlerken güneşi
bir kedi çarçabuk minibüsün sesine karışmış
uçarı bir ezgiyle saat hırçın korkuya karşı
zakkumların bittiği çizgideki
telaş dondurmacılardan ak bir yaza sokulan
kolağası ağırlığı içindeki suya bir ban kendini
ıslık sesleri içindeki akasya ağaçlarına çıkacak gibi damlar
kıpkırmızı tıpatıp içindeki sevda gibi güller
sen karar vereceksin yüzünün bulutsuz oluşuna
bir sabah vakti uyanınca uykudan
denizin serin esen rüzgârlarındayken saçının bereketi
tıpatıp bir el işte taş gibi batıyor gözlerine

Yusuf Ziya Bahadınlı, "Mustafa'nın Kağnısı" adlı öyküsünde, Türkiye'de bir köyde, yazın ekin bekleyen iki çocuğun öyküsünü anlatıyor. Öyküyü anlatan çocuğun, Mustafa adlı arkadaşını akşam olurken bekleyişi şu tümcelerle veriliyor okura:

"Akşam olurdu, karanlık bir karabasan gibi çökerdi tepeme. Çevrem daralır, daralır, *bir Auschwitz hücresindeymişim gibi* bunalmaya başlardım..."

Yazar aynı öyküde bir sayfa sonra, yine köydeki okulda öğrencilerin saçlarının sıfır numaraya kesilişinden hoşnutsuzluklarını ise şöyle dile getiriyor yine köylü çocuğunun ağzından:

"Bu biçim traştan hoşlanmazdık. Keçilere benzetirdik kendimizi; biraz önce *Leipzig ipeğini andıran giysisiyle* gezinirken, kırkılıp da cascavlak ortada kalan keçilere..."

Neresinden tutmalı bu hataların?

O güne dek köyünden çıkmamış bir köylü çocuğu (tersi belirtilmediğine göre öyküde) ne bilsin *Auschwitz* kampının hücresini ya da Leipzig ipeğini? Yaşı, hapisaneye girecek kadar bile olmayan bir köylü çocuğunun, diyelim bir Çankırı, bir Bursa, bir Sinop hapisanesinin hücresini bilmesi, tanıması bile bir garabetken, nerde kaldı Auschwitz kampı? Hem neden Bursa ipeği ya da çok bilinen Çin ipeği değil de Leipzig ipeği? Yanıtı çok kolay. Bahadınlı Almanya'da yazdı bu öyküyü de ondan. O kadar bilgisini de satmasın mı okura?

Kimi yazar da yakaladığı çok güzel bir ayrıntıyı, okuyucunun anlayamayacağını sanarak, anlatının içine soktuğu açıklayıcı bir iki tümceyle bozar. O, öyküye zorla sokulmuş tümceler olmasa ayrıntının anlatıda kullanılmasına örnek verilecek metin bütün etkisini yitirir okur gözünde. Biraz da, anlattığı fıkrayı açıklayan fıkra

anlatıcısının durumuna benzer bu.

Bu kez örneği Aysel Özakın'ın *Kanal Boyu* adlı kitabındaki "Bir Kadın Heykeli" adlı öyküden vereceğim:

Öyküde, Almanya'da bir meyhane çalıştıran Eleni ile Kirov'un, yaşadıkları ülkeye yabancı, tutkulu ve kıskanç ama birbirine o derece özenli sevgileri anlatılmaktadır. Alıntı yapacağımız metinde bu özenli sevgi, açıklayıcı bir iki tümce dışında küçük bir ayrıntıyla ne güzel verilmiş. Metni, fazla bulduğum için altını çizdiğim tümceleri çıkararak okursak anlamda hiçbir değişikliğin, belirtisizliğin olmadığını; tersine, okuyucuya sezgi payı bırakıldığı için daha da güçlendiğini görürüz.

"Eleni tam kadehini eline aldığı an birden durdu. Kirov'un henüz masanın üstünde duran kadehine ilişti gözü. Kirov'un kadehi öyle doluydu ki, kıpırdarsa hemen taşacaktı. *Kirov kadehi eline alırsa rakı ağzının kıyısından sızacaktı. Bu da inatçı ve gururlu Kirov'a yakışmazdı.* Eleni hafifçe başını eğdi. Kirov'un kadehine dudaklarını değdirdi. İlk yudumu aldı. Kadehin kıyısında bir boşluk bıraktı. (...) bir öpücüğü andırıyordu bu"

Altı çizili iki tümce, Özakın'ın okuyucunun anlayışına güvenmeyişinden kaynaklanıyor. Eleni'nin, kendi kadehini eline almışken birden Kirov'un kadehini görünce neden durduğunu, eğilerek Kirov'un kadehinden ilk yudumu neden içtiğini anlayamayacağız sanıyor. Oysa gereksiz yerde yapılan açıklamalar, anlatıda hatadır çoğu kez.

Ayrıntı, aslında bu tür açıklamaları, uzun betimlemeleri gereksiz kılar; yazılmayanı sezdirmek için vardır alıntı. Bir tür sözcük ve cümle ekonomisidir. Gerekli olmayan birtakım betimlemelerin, küçük noktaların özenle ve ustaca ayıklanmasıdır.

Romanda ayrıntının önemini hemen her fırsatta vurgulayan Lukacs, Tolstoy'da ayrıntıların daima kurgunun öğeleri olduğunu söylemektedir. *Avrupa Gerçekçiliği* adlı yapıtında, Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı romanından verdiği örnekler, ayrıntının kullanılışının en güzel ve anlamlı örnekleridir:

"Örneğin, Anna Karenina, Moskova'daki balodan sonra Vronski'nin kendisine karşı duyduğu aşktan, kendisinin ona karşı duyduğu henüz başlangıç durumundaki aşktan kaçmaya çalışırken, Vronski'yle geceki konuşmasından sonra St. Petersburg istasyonunda vagonun penceresinden dışarı bakar ve *birden kocası Karenin'in kulaklarının çok büyük olduğunun farkına varır.* Aynı şekilde, daha sonra Anna ile Vronski arasındaki ölmekte olan aşkın dramatik yükseliş döneminde o zamana kadar hep barışmayla sonuçlanmış olan birçok acı ve öfkeli tartışmadan, kavgadan sonra âşıklar arasındaki umutsuz kopuş, *görünüşte anlamsız, önemsiz bir ayrıntıyla gösterilir: 'Bardağını kaldırdı, küçük parmağı yana açılmıştı, dudaklarına götürdü bardağı. Birkaç yudum aldıktan sonra ona bir göz attı; yüzündeki anlamdan, parmağının bu duruşunun, hareketinin ve dudaklarıyla çıkardığı sesin onu ittiğini açıkça gördü.'*"[2]

Lukacs biraz ilerde, "Bu gibi ayrıntılar, sözcüğün en derin anlamında 'dramatik'tir: insanların yaşamındaki kesin coşkusal dönüm noktalarının duygu gözüyle görülebilen ve çok kuvvetle yaşanmış nesnelleştirilmeleridir," diyor.

Duygu gözüyle görülebilen şeylerinse aynı gözle verilmesinden daha doğru ve kısa yolu yoktur.

Tolstoy'dakinin hemen hemen aynı bir örneği Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanında görüyoruz.

"Abdülhamid vükelâsından (bakanlarından) ve istibdat enkazından Mehmet Şehabeddin Paşa"nın kızı Nimet, severek ve daha çok geleceğine umutlar bağlayarak evlendiği İttihatçılardan yakışıklı kurmay binbaşı Şefik'in daha sonraki

Şarap Boynuzlu Prens, yağlıboya, 116x94 cm Pirosmanaşvili

şaşkın, beceriksiz davranışlarından hayal kırıklığına uğrar; onun görgüsüzlüğü, bir türlü yenemediği Rumeli şivesi batmaya başlar Nimet'e. Kocasına karşı duyduğu sevgi bir kopma noktasına gelmiştir. Yazar bu kopuşu şöyle anlatır:

"Sofrada idiler, ve *iyi yemek yemeği henüz tabii bir şey saymağa midesi alışmayan Şefik* hiç değilse on saatten beri aç kalmış bir insan iştihasiyle *aşçıbaşının eserlerine iltifat ederken,* Nimet bundan sonra, *bu adamla geçecek hayatın düzlüğünü, manasızlığını düşündü.*"[3]

Küçük bir ayrıntıda, Şefik'in portresinin yanında, saraylarda büyümüş paşa kızı Nimet'in portresi ve yaşama bakış tarzı da ustaca çizilmektedir.

Usta romancımız Erhan Bener de, bence en güzel romanı olan *Yalnızlar*'da, ayrıntının kusursuz kullanılışının örneklerini verir. Ayrıntı, anlatının çok önemli bir öğesidir Erhan Bener'de. "Duygu gözüyle görülebilen" şeyleri söylemez romancı açık açık, ama bunları okuyucuya, ilgisiz gibi görünen bir iki çizgiyle duyumsatmanın keyfini yaşar çoğu yerde. *Yalnızlar*'dan bir örnek:

Fransızca öğretmeni Necati, bir öğle üstü, üst katında pansiyoner olarak kaldığı eve döndüğünde, mutfaktan garip sesler, iniltiler, homurtular duyar. Kapıyı zorlayarak açıp mutfağa girdiğinde, evin kızı Adalet'i çırılçıplak yerde, üvey kardeşi dilsiz Musa'yı kızın üstüne abanmış, kocaman elleriyle kızı bileklerinden yere bağlamış durumda görür. Adalet, Necati'yi görünce kendini kurtarmaya çalışır, umutla haykırır kapıya doğru. Romanın daha önceki sayfalarında, daha çok Adalet'in anlattıklarından, kızın bir zamanlar zorla ırzına geçildiğini biliyoruzdur. Necati de böyle bilmektedir bunu. Kapıyı kırıp içeri girdiğinde gördükleri de bu bilgiyi doğruluyor gibidir. Ama hemen ardından romancı şöyle betimler oda kapısından odanın görünümünü. Aslında önemsiz ayrıntılar gibidir söyledikleri:

"*Mutfağın odunla yanan kocaman kuzineli ocağı tütüyordu. Ocağın yanında, musluk taşının dibinde su dolu iki kova duruyordu. Mutfağın gazete kâğıdıyla kaplanmış penceresinin içine, Adalet'in giysileri özenle katlanıp konmuştu. Kenarı ezik hamam tası, kayışı kopmuş bir nalının yanında, ters dönmüş.*"[4]

Yanan ocak, hemen yanında duran iki kova — büyük olasılıkla ısınmış — su, onlardan da önemlisi, pencere içine Adalet'in özenle katlanıp konmuş giysileri bütün gerçeği anlatır okura, açıkça söylemeden.

Lukacs, Tolstoy'da ayrıntıların daima kurgunun öğeleri olduğunu söylüyordu. Bizde, Adalet Ağaoğlu'da da ayrıntının bir kurgu öğesi olarak kullanıldığını görürüz birçok yerde. Bazen bir ayrıntının, tüm roman boyunca bir merak öğesi olarak, bir leitmotif gibi kullanıldığı, bazen de başta gereksiz bir bilgi gibi verilen bir ayrıntının, romanın gidişi içinde yinelenerek, açılarak, genişleyerek roman kahramanlarının ruhsal durumlarının çözümlemesine aracılık ettiği görülür. Ağaoğlu'nun en sevdiğim romanı olan *Yazsonu*'daki "vana" teması buna güzel bir örnektir.

Nevin, bir yazsonu, oğlunun İstanbul'da öğrenci olayları sırasında öldürülüşünü haber aldıktan sonra hemen üç yıl kapalı kalan deniz kıyısındaki yazlık evine döner. Oğlunun babası, artık boşanmış olduğu eski kocası Hasan'ı, oğlunun bir okul arkadaşını, kendi erkek kardeşini ve İstanbul'dan bir arkadaşıyla sevgilisini yazsonunda birkaç gün geçirmeye çağırmıştır oraya. Önce kendisi gelir, evi derleyip toparlamaya başlar. Elini her işe atışında bir şeyi, bir sözü, bir davranışı anımsayarak geriye gidişlerle gelişir roman. Bu arada, evde musluklar akmadığı için, kapatılmış bir vanadan ilk kez 64. sayfada söz edilir:

"'*Oh, evet,*' *dedi usulca.'O zaman, acele geri dönerken vanayı kapatmayı unutmamışız demek? Hasan...'*

"*Durdu. Sonra bir solukta söyledi:*

"'*Banyodaki vanayı o kapamış olmalı. Gidip bakayım.*'"[5]

67 ve 70. sayfalarda yine söz edilir kapalı vanadan ama yine dikkat çekmez; önemsiz bir ayrıntı gibidir. Daha sonra 151. sayfada vananın kapatılmış olmasının kocası Hasan'ı suçlama motifi olarak yinelendiğini görürüz. Geçmişi, oğullarının ölüm haberini aldıkları günü anımsarken şunları düşünür:

"Evi bütünüyle açmamıştık bile. Ama vanayı açmıştık, kuşkusuz açmıştık o vanayı. Bu kez, banyoya girer girmez gördüm: Hasan, o zaman işte, yine de kapamayı unutmamış... Biz, İstanbul'a çağırılınca — cesedi teslim alınız! — çılgın, deli geri dönerken, o vanayı kapamayı nasıl unutmamış olabilir?"

Kuşkuları Hasan'dan nefrete kadar götürmüştür onu nerdeyse. Bir ara "Hasan'ı neden çağırdım sanki?" diye pişmanlığa düşecek gibi olur. Ona soracaktır bunu, nasıl olup da vanayı kapatmayı unutmadığını.

Derken herkes gelir yazlık eve. Banyo musluğunun tıkanıklık yaptığı bir gün Hasan onu açmaya uğraşırken, kendisine yardım etmek için çırpınan Memet'e (ölmüş oğulları Güney'in arkadaşı) Hasan'ın söylediklerini işitir Nevin:

"Güney'in haberi geldiği zaman, ben işte tam buradaydım. Su vanasını açacaktım. Açmaya zaman olmadı. Bak şimdi anımsadım."

Nevin birden Hasan hakkında nasıl yanlış şeyler düşündüğünü anlar. Kendini dışarı atar. Ağlar:

"Hasan, özür dilerim! Özür dilerim Hasan!.. Bağışla... Bütün insanlık bağışlasın beni!.. Hepsinden özür dilerim..."

Daha sonraki sayfalarda (ss.158, 178, 183, 243) bu vana ayrıntısı kimi zaman Hasan'ın yenileşmesinin, yeni bir kişilik kazanmasının, kimi zaman Nevin'in kendine siteminin, kimi zaman bir toparlanışın simgesi olarak yinelenir ve yavaş yavaş romandan kaybolur.

Görüldüğü gibi, öykü ve romanda ayrıntı iyi kullanıldığında anlatıyı zenginleştirir, yapıtı sıradan bir düzyazıdan sanat düzeyine çıkarırken; gereksiz, özensiz, rasgele, bilgiçlik taslamak için kullanıldığında terse tepen bir tüfek olmakta, hemen sırıtmaktadır.

Aslında tüm sanatın bir yalınlık, bir sadeleştirmeden başka bir şey olmadığını ayrıntıdan daha güzel ne anlatabilir bize?

Tolstoy, Çehov'un sanatını anlatırken şöyle der:

"O adam, eline geçmiş boyaları hiç düşünmeden gelişigüzel vuruyor sanırsınız; o boyalar arasında hiçbir münasebet görünmez; ama bir de uzaklaşıp baktınız mı şaşırıverirsiniz: önünüzde parlayan, bir daha unutamayacağınız bir resim yardır."[6]

Sahi, "Hikâyeye başlarken, meselâ duvarda bir tüfek asılı olduğunu söylerseniz o tüfek ya hikâyenin sonunda, yahut daha önce ateş etmelidir," diyen Çehov'du değil mi? □

(1) Burada, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışması için bir yanıt da bulunabilir sanırım. Fotoğraf, ayrıntılarda bir seçme; bir bölüğünü göz ardı edip, bir bölüğünü öne çıkarma; nesneyi ya da olayı en can alıcı ayrıntısıyla verme olarak anlaşılınca sanat katına yükselmektedir. Doğallıkla, sorun'un bir yanıdır bu. Fotoğraf sanatının yalnızca bu olduğunu söylemek istemiyorum.

(2) G.Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, ss.232-236, Payel, 1977.

(3) Nahid Sırrı Örik, *Sultan Hamid Düşerken*, s.254, Kanaat, 1957.

(4) Erhan Bener, *Yalnızlar*, s.497, Milliyet, 1977.

(5) Adalet Ağaoğlu, *Yazsonu*, Remzi Kitabevi, 1980.

(6) A.Çehov, *Hikâyeler I*, S.V.çev.Servet Lünel, M.E.B., 1966.

Tabela, Soğuk Bira, teneke üstüne, 126x69 cm Pirosmanaşvili

TAKMA KİMLİK

Enis Batur

Yazar ile Yapıt arasındaki ilişkiyi çerçevelemenin güçlüğü ortadadır: Genelgeçer bir tanım, herkesin kolaylıkla üzerinde anlaşabileceği türden bir ilişki biçimi yoktur burada. Ortaçağın 'anonim' ürünleri bir yana, daha yakın bir tarih dilimi içinde de yazarı belli olmayan yapıtlara rastlarız: *Portekiz Mektupları* en ünlü örnektir. Yazarı belli olsa bile, yazarının kimliği belirsiz olan yapıtlar vardır bir de: *O'nun Hikâyesi* ilk akla gelen kitaptır. Yazarını *yenen* yapıtlar görülür öte yanda: Birçok kitabı vardır Eugène Fromentin'in, ama çoğumuz *Dominique*'i tek kitabı biliriz. Bunun tam tersi de söz konusu olur kimi zaman: Yazarın adı büyük bir yaygınlık kazanmıştır, oysa tek bir kitabının bile adı anılmaz: Georges Duhamel'in şu kitabı çok tanınır diyebilir miyiz? Hiçbir zaman önemlerinden yitirmemekle birlikte, gerçekte pek az okunan (ya da pek az kitabı bilinen) klasikler için yalnızca Voltaire'i örnek gösteremeyiz herhalde. Bir dönemde inanılması güç oranda popülerleşmiş, sonra da yapıtlarıyla birlikte dolaşımdan kalkmış Eugène Sue tarzı yazarlar da az değildir.

Örtüşmez yazarla yapıt. Bir metnin okunabilirliği ile yazarının kimliği arasında farklı tözden ölçütler durur: Yazarın toplumsal statüsü metnin okunmasını sağlamaya yetmez örneğin, bir metni okunabilir kılan etkenlerin başında onu her çağda alımlanabilir kılabilen anlam deposu gelir. Tersi de bir o kadar geçerlidir: Okunabilirliği zedelenmemiş bir metin, onu değişen zamana ve koşullara karşı dik tutabilmiş gizilgücüyle "sahipsiz" de olsa çekiciliğini korur.

Bu açıdan bakıldığında, yazarın sık sık yapıtıyla boy ölçüştüğü, kendisini zaman zaman ondan bağımsız bir biçimde sınadığı, sınamaya çalıştığı görülür. Şüphesiz, Saint-John Perse gibi kitabını, üzerine adını koymaksızın yayımlayacak ölçüde bu deneyi uç noktaya götürmüş pek fazla şair ya da yazara rastlanmaz. Ama, *adıyla oynamış* birden fazla yaratıcının bu temel dürtüyle hareket ettiğini kanıtlayan işaretler sanıldığından da çoktur.

"Takma ad" kullanımını ilk elde anlamlandırmamızı kolaylaştıran toplumsal nedenlerin başında örtünme gereksinmesi sayılabilir: Büyük sanayici Ettore Schmitz'i avant-garde romancı Italo Svevo'dan, diplomat Henri Beyle'yi töre eleştiricisi Stendhal'den (Stendhal yüzü aşkın takma ad denemiştir), ekmek parası için kalem oynatan Server Bedi'yi sanatçı Peyami Safa'dan ya da Sullivan'ı Boris Vian'dan ayıran kaygı, iki ayrı kimliği bilinçli bir biçimde birbirinden uzak tutma isteğinden kaynaklanır. Parti genel sekreteri Memduh Şevket Esendal, yazarken kendisini baş harflere indirger: MŞE. Dışişleri genel sekreteri Alexis Saint Léger'yi aynı neden Saint-John Perse yapacaktır.

Bu örnekler yazarın toplumsal işlevi üzerinde olduğu kadar toplumsal konumu üzerinde de sorgulayıcı bir bakış doğurur; üstelik, her zaman, Cemal Seber'i Cemal Süreya, Ayhan Çağlar'ı Ece Ayhan kılacak yasal engellerin varlı-

Ataol Behramoğlu

PARİS ŞİİRLERİ IV

Paris'in hayalet banliyölerinde
Boğuntunun sessiz çığlığını duydum
Zamanın kanayan yüzünü görüp de

Küskün bir çocuğun daralan içinden
Kara bir trendir zaman geçip giden
Ağır kepengini indirirken gece

Haberim vardır bütün göz yaşlarından
Çocukluğumun bir İstanbul denizi
El ediyor bana dar bir aralıktan

Aralık 1984

ğı da söz konusu değildir. Saygın toplumsal uğraşılarda sorumluluk üstlenmiş kişilerin, saygınlığı tartışılır yazarlık serüveninde ortaya koydukları atılgan, töre çözücü, kışkırtıcı tavırları, onları ikiye bölmeye yeter: Gündüz bağladıkları düğümü gece çözmek durumunda kalırlar böylece.

Sansürün hışmından korunmak amacıyla Bataille'ın ya da Sait Faik'in ad değiştirmiş olmaları, bu bağlamın olsa olsa kenarında ele alınabilecek, çünkü en sık rastlanan türden örnekleridir. Baba adını hayırlamak (sözgelimi Aragon), koca adını korumak (sözgelimi Jean de Berg) ya da koca adından korunmak (bir aralar Füruzan), kök değişimi (Elsa Triolet) ya da rol değişimi (Raymond Queneau) bölünmeyi doğuran diğer önemli etkenlerdir. Bunlara, soyadı kullanmayı en azından bir dönem yadsımış yazarları da (Laure, Tomris) eklemek gerekir.

Toplumsal itkinin gücü ve nedeni ne olursa olsun, yazarın iki temel kimliğe bölünüp *kendi* ve *öteki* kutuplarına ayrışmasının temelinde yapıtıyla yüzleşme niyeti de okunur: Mesafe alınmakta, alınırken de dışarıdan içeriye bakma olanağı doğmaktadır. Romain Gary'nin girişimi bu açıdan bakılırsa tipik bir deneme niteliği taşır: Hem yapıtıyla, hem de toplumsal başarının kaynağındaki mekanizmayla çok ilginç bir hesaplaşma ortaya koymuştur *La Vie devant Soi*'dan başlayarak.

Ama yapıtıyla yüzleşme isteği en üst düzeye ulaşmış iki kalem ustası, hiç şüphe yok ki Kierkegaard ile Pessoa'dır. Danimarkalı düşünürün, hayli verimli geçen kısa yaşamında onlarca takma ad kullandığı görülür. Öte yandan, yalnızca ad değiştirmemiş, metne göre konumunu da kayganlaştırma yolunu seçmiştir: Bir kitabında yazar, bir başkasında çevirmen, bir sonrakinde ise metnin yayıncısıdır. Sanki kendi eliyle kırdığı bir aynaya bakmakta ve oraya yansıyan yüzleri, oraya yansıyan yüzleri gözetleyen yüzleri gözetmektedir.

Tersini düşünmek bile zor, Kierkegaard'ın örtünmesinde törel kaygıların payı küçümsenecek gibi değildir. Ama ne olursa olsun, düşünür, bölündüğü suretlerden, gerçeği kuşatma üslubunun alımlanma sürecini bir anlamda önyargıları kırarak izlemektedir.

Fernando Pessoa'nın örtünme isteği çok daha belirgin bir durum ortaya koyar. Kaldı ki, bu benzersiz şairin takma addan çok takma kimlik kullandığı ortadadır: Adının önemli bir yazar olarak Lizbon yazın çevrelerinde yaygınlaşmasını izleyen yıllarda, bütün bütüne gizli bir biçimde, farklı alanlarda farklı üsluplarla ürün veren üç *kurmaca yazarı* peşpeşe yaratan bu "Lizbonlu İblis", ölümüne dek bu gizi açığa vurmamış, ancak vasiyetnamesiyle gerçek açığa çıkmıştı: Alvaro de Campos, Alberto Caeiro ve Ricardo Reis'in aslında Pessoa' nın ta kendisi olduğu böylelikle anlaşılabilmişti.

Antonioni'nin unutulmaz filmi *Profession: Reporter*'dan yola çıkarak yazdığım ve "çifte kimlik" sorununu işlediğim bir denememde de üzerinde durmuştum: Yaratıcı kişi için yaratıcılığının sonucu olarak doğup serpilen toplumsal kimliği, sık sık kendisini rahatsız eden bir "imge" kılığına bürünür zamanla. Ben'in başkası gibi algılandığı bir durumda şairin, yazarın, sanatçının farklı bir varoluş tabakasının arayışına girdiği, uyarıcılar dünyasına ya da ölümün çağrısına kapıldığı ender rastlanan bir şey değildir. Bu çözümler kadar köktenci bir seçim olmamakla birlikte, Emile Ajar'a ya da Pessoa'nın "ikiz"lerinden birine dönüşmek ve orada sürüp gitmeyi denemek, bir ölçüde kaçış sayılsa bile, besleyici yanı küçümsenemeyecek bir serüven doğurabilir. Takma kimliğin asıl kimliği uçuruma devrilmekten alıkoyup koyamayacağı sorusuna gelince, Pessoa bir uçtaysa, Romain Gary bir başka uçtadır.□

Aile Eğlencesi, yağlıboya, 115x180 cm Pirosmanaşvili

LAWRENCE VE TOLSTOY

Raymond Williams

Tolstoy'un Lawrence üzerinde şüphesiz önemli bir etkisi vardır. Bu ipucundan yola çıkarak özellikle *Anna Karenina*'dan *The Rainbow, St.Mawr* ve *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'ne uzayan bir çizgiyi izlediğimizde,bulguların bizi nereye dek götürdüğüne şaşarız. Lawrence'ın, Tolstoy'un *Anna Karenina*'yı işleyiş biçimine saldırısı, uzun, karmaşık ve bir ölçüde bilinçsiz bir süreç içindeki tek açık ve bilinçli olaydır, ama özellikle ilgi çekici olan bu konuyu, şimdilik, ayrı tutmak daha yararlıdır. Gene de, *Anna Karenina*'ya saldırırken Lawrence'ın Frieda ile sürdüğü yaşamı ve benzer bir yorumla Tolstoy'un *Kral Lear*'e karşı çıkışını savunduğu olasılığını bir yana koyalım. Roman ve eleştiri genel verilerdir ve söylenmesi gerekli her şey onların terimleriyle söylenebilir.

Önce, Lawrence'ın yaygın biçimde bilinen bir belirlemesini ele almamız gerekiyor: "Romancı, dengeyi kendi tercihleri yönüne çekmek için teraziye parmak basarsa bu, dürüst bir tutum olmaz." Benzetme çok canlıdır, hepimiz bu ifadeyi tekrarlamaktan zevk alırız, ama öne sürdüğü sav güçlüklerle yüklüdür. Söz konusu terazinin, çoğunlukla, istersek gerçek olarak adlandırabileceğimiz, genel bir model olarak kabul edildiği anlaşılıyor; dolayısıyla herkesin ibreyi görebileceği ve bir tarafına parmak basıldığında, bunun ayrımına varılacağı varsayılıyor. Doğal ki, konuya böyle genel bir gerçeklik duygusuyla ve buna bağlı bir olasılık ölçütüyle yaklaşmamız gerekir. Ama *Anna Karenina* konusunu, çoğunlukla ileri sürüldüğü gibi — yani gerçekten sevgi uyandıran bir başka erkek için sevimsiz bir kocayı terkeden kadının ahlakı açısından — ele alırsak, her şeyi ölçen basit bir terazi bulunmadığını kesinlikle görürüz. Gerçek yaşamdan, örnek olaylardan biliyoruz ki bu tür durumlar yaratıcı bir ilişkiye olduğu kadar, yeni değişik yetersizlik duygularına, düş kırıklığına ya da felakete de yol açabilir. Birisi ortaya istatistikler koysa da, belli bir örnek için yararlı ve geçerli bir ölçü bulunmuş olmayacaktır. Çünkü yaşanmış her ayrı örnekte, sonuç, olaya karışan kişilerin niteliklerine ve olaydaki durumun koşullarına bağlı olacaktır; yazında arayacağımız şey çok çok olayın öngörülen dengeyi yansıtması, yani bilerek yaratılan durumun iç tutarlılığına uyulması olabilir. Şüphesiz, belli bir toplum kesimine ya da bir kurala uyma zorunluluğu türünden dışsal nedenlerle, bu düşünüş tarzının dışına düşüldüğünü gösteren pek çok örnek vardır: Bu bağlamda, "mutlu son" geleneği en yaygın örnek olarak düşünülebilir, ayrıca "mutsuz son", yalnızlığa terkedilme, kararsızlığa düşme gibi hep tekrarlanan uygulamalar da örnekler arasında anılabilir. Ama bu, yazarın "kendi tercihleri" kavramından ayrı bir şeydir; çünkü bu durumda ya yazarın ele alıp işlediği belirli deneyimin ışığında genel görüşünü değiştirecek kadar zayıf ya da saf olduğunu ya da (altan alta) genel görüşünü kabul edilemez bulduğumuzu söylemiş oluruz. Tolstoy örneğinde, *Anna Karenina*'nın çarpıtıldığı suçlamasının geçerli olduğunu söyleyebilmek için, kitaptaki olaylar zinciri, ortam koşulları ve kişilerin karakterlerinde, dışsal nedenlerle ya da zayıflık ve saflık yüzünden, durumun mantığının zedelendiğini kanıtlamamız gerekir. Ama bu da gene

"terazi" benzetmesinden çok ayrı bir konudur.

Anna Karenina üzerine görüşler, yorumlar bütünüyle ele alındığında, başlıca iki olgu belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. İlk olarak, Anna'nın trajedisi Karenin ve Vronski ile ilişkilerinden ve bu ilişkiler de, içinde yaşadıkları toplumdan soyutlanarak işlenebilirmiş gibi, kişilerin çevrelerinden ayrıştırıldığı, bağımsız olarak ele alındığı dikkati çeker. Birçok eleştirmenin, Anna ile ilgili görüşlerindeki hava, şüphe uyandıracak ölçüde duygusaldır: gerçekten de romanı, yalnızca kurallara kurban giden güzel bir kadının öyküsü çerçevesinde ele almak, Antigone'u aynı biçimde okumak kadar dar ve duygusal olur. İkinci olarak, romanın hemen hemen yarısına yakınını kaplayan Anna-Vronski-Karenin öyküsünün yapıtın bütününden olağanüstü biçimde ayrıştırıldığı gözlemlenmektedir. Levin'in, Levin ile Kitty ve Stiva ile Dolly evliliklerinin dışlanması sessizce geçiştirilen ama benimsenmesi güç bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım kimi zaman şöyle gerekçelendirilmektedir: Anna-Vronski öyküsü romanın gerçek odağıdır ve Levin'in öyküsü (çok yer kaplamasına karşın) yalnızca Tolstoy'un tedavi kabul etmeyen özyaşam tedirginliğinin bir yansımasıdır: asıl öykü âşıklara ilişkin olmakla birlikte, Tolstoy, yapıtında, çalışma ve inançla ilgili gözlem ve görüşlerini sergilemekten kendini alamamıştır. Aslında, bütün bunlar *Anna Karenina* romanını çözümlemekten çok, Tolstoy'un nasıl bir duyarlılıkla — çağdaş İngiliz roman ve eleştirilerinin çoğunda görülen bir duyarlılıkla — okunduğunu gösteriyor.Bu kadar açık olmayan biçimiyle de — yani Levin' in öyküsünün sessizce geçiştirilmesi, Anna ve Vronski'nin öyküsüyle bağının gözden kaçırılması ile de — bu dar görüşlülük belli olmaktadır. Aslında, buna, kendimize özgü toplumumuzdan kaynaklanan güçlü ve karanlık baskılara boyun eğen bir yaklaşımla, kimi ilişkileri, toplum, çalışma yaşamı ve inançlar çerçevesinden soyutlayan bir moda, "kişisel ilişkiler" dogması denebilir. Romanı okurken, oldukça açık-seçik biçimde ortaya çıkan bir veriyi yinelemekte yarar var: *Anna Karenina,* tüm öğelerinin birbirleriyle çok yakından bağıntılı olduğu bütünsel bir yapıdır ve bu yapının karmaşıklığı Tolstoy'un gerçek ölçüsüdür — o günkü yaşantıyı yorumlayışıdır. Anna-Vronski öyküsünü romanın bütününden ayıran okur ve eleştirmenler, bu yapının bir örneği olarak, en azından beşinci bölümü oluşturan paragraflardaki gelişme çizgisini dikkate almalıdırlar: Levin ve Kitty'nin evlenmelerinden sonra Anna ve Vronski'nin İtalya'daki "balayı" dönemi gelir; arkasından Levin ve Kitty evliliklerinin ilk güçlüklerini yaşarlar; Nikolay ölür ve Kitty'nin çocuk beklediği öğrenilir. Bu yapı, romanın ana konusu ile ikincil bir konunun ya da iki ayrı öykünün aynı örgü içinde birleştirilmeye çalışılması değil, tek ve bütün bir tasarımın canlandırılması, sergilenmesidir.

Lawrence'ın savının gücü, Anna'nın yaşamının, Vronski ile karşılaşmasıyla kazandığı canlılığın ayrımına varmasındadır; ama bu noktadan sonra romanın gerçek öğeleri saptırılmıştır. Tolstoy tarafından değil, eleştirmeni tarafından. Karenin'in terkedilmesi, Anna'nın yeni "yaşam içgüdüsü"nün bir parçasıdır şüphesiz; ancak Karenin salt aşağılanmış olarak görülürse, bu yadsıma çok acımasızlaşır (Sir Clifford Chatterley'in fiziksel yetersizliğindeki acımasız yaklaşım burada geçerli bir örnek olabilir). Tolstoy, Karenin'de aşktan kaçınmanın unutulmaz bir tipini yaratmıştır, ama çabası aşağılamaktan çok çözümleme yönündedir. Karenin, duygularını açığa vurduğunda, bunun kendisini incitecek sonuçlar vereceği korkusuyla, yaşamı boyunca her tür açık duygusallık gösterisinden çekinmiştir. Bu korku, bir kez, o da yalnızca bir kez yenilir: çocuğunu doğurduğu Vronski'yi geçici de olsa yadsıyan ve Karenin'e çok güçlü bir yakınlık gösteren Anna'nın ölümünün beklendiği şiddetli bunalım döneminde.

"Benliğimde başka bir kadın yaşıyor; ondan korkuyorum: o kadın o adamı sevdi ve ben senden nefret etmeye çabaladım ve o seven kadının varlığını

unutamadım. O kadın değilim artık. Şimdi gerçek benim, tümüyle kendimim."

Karenin, Anna'nın bu sözleri üzerine, alışkanlıklarını kırıp korkusunu bir kez için yener ve tepkisini belli eder. Bunu da, iyileştikten sonra, eski durumuna döndüğünü belirten Anna'dan öğreniriz. Böylelikle, Karenin'in tüm kişilik yapısı doğrulanmış olur: duygularını belli eder ve bu yüzden derin acı çeker. Karenin'in bundan sonra giderek kötüleşmesi bir sürpriz değildir artık. Burada üzerinde durulacak nokta, Anna'nın "yaşama güdüsü"nün onaylanmaması değildir, çünkü, açıkça anlaşılmaktadır ki, Tolstoy, "ölüleri" ve "dirileri" temsil eden gölge kişilerle değil, aşk ve nefretin doğrulandığı ya da yadsındığı gerçek ilişki süreçleriyle ilgilenmektedir. Durumu, sırasıyla, her bakış açısından görmemizi sağlayarak, Tolstoy, "ölüler" ya da "diriler" üzerine yargı vermek — yaşayanların zayıflıklarını hoşgörmek, ölenleri, alışıldığı üzere lanetlemek — yerine, bir sanatçı olarak olağanüstü olgunluğunun göstergesi olan tarafsızlığını ortaya koymaktadır.

İkinci önemli öğe, Vronski'nin kişiliğidir. Vronski'nin Anna'nın duygularını uyandırdığı doğrudur; ama bir kişiyi uyandırmak başka, bütün günü onunla yaşamak başka bir şeydir. Lawrence, Vronski'yi aşağılamaktan Tolstoy'un "garip bir zevk" aldığını ileri sürmektedir. Ne ki, sorulması gereken soru, Tolstoy'un yarattığı Vronski'nin (başka türlü düşünmek anlamsız olur) Anna'da uyandırdığı aşkın yol açtığı istekleri yerine getirme yeteneğine gerçekten sahip olup olmadığıdır. Kitty ile yarıda kalan, sonuç vermeyen ilişkisinden tanımaya başladığımız Vronski, basit bir uçarı değilse bile, en azından, süreklilik gösteren herhangi bir ilişkiye hazır olmayan bir kişidir; bu baştan kalın çizgilerle belirlenmiştir. Anna'nın ölümünden az önce, belirttiği görüş, böyle biriyle giriştiği ilişkinin geriye dönük tam bir değerlendirmesi olarak alınabilir:

"Birbirimize âşık olduğumuz zamana kadar aynı yönde ilerledik ve sonra dayanılmaz biçimde ayrı yönlere savrulduk. Bunu değiştirecek bir şey de yok ortada. Bana, çılgınca kıskanç olduğumu söylüyor, ben de kendi kendime çılgınca kıskancım diyorum, ama bu doğru değil. Kıskanç değilim, ama doyumsuzum."

Vronski'nin nitelikleri açıktır, ancak Anna ile ilişkileri geliştikçe, yaşamında tutkulu bir sevgiyi sürdürmeye hiç yer olmayan, tek ve sınırlı bir boyutta yaşadığı daha iyi anlaşılır. Lawrence gibi, biz de "erkeklik" fikri gibi basit bir görüşe yönelerek yanılgıya düşebiliriz. Tolstoy, romanda, bu konuya, Vronski'nin yabancı prensin kişiliğine ilişkin düşünceleri çerçevesinde değinir (erkek olmak, sağlıklı bir boğa parçası olmaktan öte bir şey değil mi?). Aynı konu, roman boyunca, Tolstoy'un başlıca temalarından biri olan ve Levin'in kuşku götürmez biçimde güçlü erkek olarak belirdiği Vronski-Levin karşılaştırmalarında daha da genişlemesine incelenir. Uygar bir toplamda da "hayvani güç" gibi deyimlerin etkisinde kalıp sürüklenmek olasıdır; ama bu, Lawrence'ın da zaman zaman belirttiği gibi, bir "kurt masalı"ndan öteye gitmez, içtenlikle konuşmak gerekirse. Bir erkeğin gücü, insan doğasının biyolojik gereksinmesi olan koruyuculuğun yumuşaklığını ve sürekli ilginin sıcaklığını da içermelidir. Bunlar olmadan salt güç, yıkıcı bile olabilir: bunu, Tolstoy, kısrağın öldürülmesinde küçük çapta, Vronski'nin Anna'nın ölümüne katkısında ise daha kapsamlı biçimde işlemiştir. Anna taşrada ve Moskova'da herkesten uzaklaştığında, Vronski, politikacılık oynamak ya da Yaşvin'i kumar masasında izlemek için, onu sık sık yalnız bırakır. Anna'nın, öldüğü gün, çaresizlik içindeki çağrısını bile her zamanki gibi soğuk bir tepkiyle karşılaması, Vronski'nin "umursamaz" davranışlarının bir başka örneğidir, ama bu, tek boyutlu ve kesin kararlılığının bir özelliğidir (aynı kararlılık, ne acıdır ki, başlangıçta, Anna'ya yaklaşımını sağlamıştır). Lawrence'ın benzer bir durumu *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'nde yeniden örgülerken Mellors'da bir Vronski değil

Tabela, Çay-Bira, teneke üstüne, 140x72 cm Pirosmanaşvili

de bir Levin yaratması anlamlıdır. Mellors güçlü ve yaşam doludur ama sevgisini derinliğiyle gösterme yeteneği de vardır ve, ilginçtir, Tolstoy bu özelliği Levin'in sağlıklı yönü olarak görmüştü — doğal dünyanın gelişimi ile içtenlikli ve saygın bir ilişki kurmak. Böylelikle sanatçı Lawrence, eleştirmen Lawrence'ın hatasını düzeltmiş oluyordu; bu konuyu burada bırakabiliriz.

Gene de açıklığa kavuşturulması gereken konular var: Acaba Tolstoy, her şeye karşın, Anna'yı aşkın bir tür yadsınması anlamında mı öldürdü? Kesinlikle açık ki, Tolstoy, bireyler arasındaki ilişkilerin toplumsal sonuçları üzerinde, ısrarla, hem de Lawrence'dan çok daha fazla durmuştur, üstelik, daha ileri giderek ve Lawrence'dan farklı olarak, romanlarının konularını gerçek toplumlar içine yerleştirmiştir, dolayısıyla, bu toplumların gerçek ve süregelen ilişkiler ağı olarak gözlemlediği yanlarını, salt sofuluk ve eski kafalılık olarak gözardı edemezdi zaten. Gerçekten de Anna'nın karşısına dikilen kurallar sığ ve iki yüzlüdür; ama boşanmanın güç olmadığı, Anna gibi birinin bütün gözleri üstüne çekmediği, yalnız bırakılmadığı bir toplumu da ele alsak, insanın temeldeki sorunu ortadan kalkmamaktadır. Çocuk, hangi toplumda olursa olsun bir olgudur. Gerçek ilişkiler yanlış ise, hangi yasalar geçerli olursa olsun, düş kırıklığı ve nefret de vardır. Anna'nın trajedisi, içinde bulunduğu toplumun etkilerini taşımaktadır ama trajedinin kökleri daha derinde, belirli bir ilişkide yatar (tıpkı, çağdaş toplumlarda, eski cinsel yasalar ve kurallar uygulamadan kalktığı halde, kadınların ve erkeklerin umutsuz aşklarla kendilerini tükettikleri gibi). Anna'nın trajedisindeki eylem şudur: yetersiz bir erkek için başka bir yetersiz erkeği terk etmiştir; ama Karenin'in yetersizliği ilgi duymayan bir kadına ilişkindir, Vronski'nin yetersizliği ise tutkulu bir aşka kapılmış olan ve onu yaşamının odağı olarak sürdürmek isteyen bir kadına ilişkindir. Gelişiminin ulaştığı en uç noktada Anna'nın başlıca özelliği, duygularını tümüyle ve hiçbir sınır tanımadan yaşama geçirme isteğini adeta bir zorunluk gibi duymasıdır. Kendini bir ölçüde sınırlayarak yaşama olanağı bir kez doğmuştur ama patlama da bundan kaynaklanmıştır. Şüphesiz, olgun bir kadın davranışı içinde değildir: Karenin'e iyi kötü bağlı olduğu sürede olgunluktan söz edilebilirse de, bir kez kendini duygularına salıverdikten sonra olgunluk ortadan silinmiştir. Romanda yeterince açıklıkla öğrenemediğimiz birkaç noktadan biri, Anna'nın Karenin'le evlenme konusunda başlangıçtaki tutumudur (romantik öykülerde olduğu gibi, romantik olmayan öykülerde de bu noktaya genellikle değinilmemektedir). Ancak şurası açık ki, genç kız olarak daha aşkı tanımadan eş ve anne olmuştur ve bu eşten ve anneden, yaşamdan çok daha fazla şeyler bekleyen bu âşık kız çıkmıştır. Duygu selini Vronski yaratmıştır, ama daha ötesi de var, Anna'nın Vronski'ye bağlılığı yalnızca aşk duyguları çerçevesinde kalmaz, ona karşı davranışında, yetişme çağındaki genç kızlarda görülen, kendilerini aşan duygularını sevdiğine yöneltmekten çok, sevdiğiyle çatışmaya giren, taşkınlıklara dönük yapının da izleri vardır. Sevginin ereği yetersiz ya da kendisine yönelen duygunun gerçek gücüyle ilgisiz ise, bu durum, bir kız için bile felaket olabilir. Ama Anna bir genç kız değildir; hâlâ bir ölçüde suçlu eş ve annedir ve bunların birleşmesinden doğan sonuç ürkütücüdür. Sıradan evli bir kadının serüveni, Petersburg'daki dostlarında olduğu gibi, sınırlı bir bağlanma örneğidir. Bu durumu erkek kardeşi Stiva'da da görüyoruz; Stiva birçok yönüyle Anna'ya benzer, ama hiçbir zaman bağlanmadığından kız kardeşi gibi acı çekmez. Anna, bu toplumun kaçamak yaşamını ayıplar, ama bu bölünmüş yaşam, zayıflar ve olgun olmayanlar için çoğunlukla bir korunma biçimidir. Stiva, güçlüklerden, kendinden vermesini gerektiren her ciddi istekten sahte gülümsemesiyle sıyrılmayı başarır. Anna ise, gecikmiş taşkın duygularıyla, güven aramadan, tümüyle teslim olmalıdır; sonrası, ayakta kalıp kalmaması, kendini verdiği erkeğin niteliğine bağlıdır. Daha azı

Ahmet Ada

AŞK HER YERDE

Bakışımlı bir aşktır bu, ortak kıvılcım
Paylaşılır eksiksiz hüznü bile
Pırıl pırıldır sevinci, duyulur
Kiraz dallarında rüzgâr nasıl duyulursa

Yapayalnız kalır ya bu bahçede
Aşktır akan masayla iskemle arasında
Baştan çıkarıcı bir hüzün, bir ezgi
Keten elbiseleriyle çekip gitmeleri de

Adını sile yaza kanatları aşka benzer
Aşktır gökyüzünde okuduğum kuş izi
Unutulmuş bir umuda benzer
Biliyor musun birikir azar azar
Mutluluk mudur yoksa yerleşir içime

Uzun bir ayrılıktan sonra buluşmaya benzer
Bozkırda deniz düşüne, her yerde
Merhaba der gibi başlanan işe
Çeşit çeşit sevgiye benzer
Aşktır bu aşkın uçarı başlangıcı

Aşkı görüyoruz ela gözlerde
Gözlerin renginde, rengin derinliğinde
Şu yanmış yıkılmış dünyada acı her yerde
Öyleyse dünyanın bu ucunda, tenhalarda
Aşktır mutsuzluğu yenmek de yetinmezlik de

---

düşünülemez; istek kesindir. Ölümü bile Vronski'nin kendisini daha fazla sevmesini sağlamak için öç alıcı bir eylemdir ve (kimi intiharlar için ortak bir öğe sayılabilecek) bu trajik hata güçsüz ellere düşünce, onu öldürmek için birleşen bölünmemişlik ile olgunlaşmamışlığı bir araya getirir.

Yarattığı öğeler dikkate alındığında, Tolstoy'un mantığı tutarlıdır. Bu öğeleri seçerek, Tolstoy'un kendini ele verdiğini ileri sürerken de Lawrence haklıdır şüphesiz. Gene de "birey olarak var olmak" ve "toplum içinde birey olmak" çözümü basit bir sorun değildir. Tolstoy köklü gerilimler içindeydi, yalnızca özgün bir kişi olduğundan değil, derin çelişkileri olan bir toplumda yaşamını sürdürdüğü, kendi hatalarının da ayrımında olduğu için, ama sadece bunlardan yola çıkmamıştır. Sevdiği kız, köle Aksinia, karısının evinde yerleri siliyordu ve

ondan olan oğlu da hemen yakında oturuyordu. Kimi zaman ileri sürüldüğü gibi, gençliğinde sefahate düşkün, yaşlandığında sofu kılığına girmiş biri değildir Tolstoy. Kendi yaşamını, insanları bölen ve sorunlarını daha da güçleştiren bir toplum çerçevesinde gözlemleyen bir insandır. Edmund Wilson'un bu karmaşık bütün içinde Tolstoy'un tümüyle yakalayamadığı öğeler olduğu, dolayısıyla da yapıtında gerek olaylar örgüsünün biçimlenişi, gerekse unutulan yönler nedeniyle yeterince aydınlanmamış bir alan bulunduğu görüşüne katılıyorum. Ancak, *Anna Karenina*'da, Anna'nın trajedisiyle yan yana, Levin'in öyküsü içinde, özveride bulunan ve kendini tümüyle bağlayan bir erkeğin doyumuna ilişkin bir değerlendirme bulunduğunu da saptamalıyız. Bunun yavaş bir gelişme olması anlamlıdır ve bu yavaş gelişme, bir erkek kardeşin ölümünden olduğu kadar, Kitty'nin aşkından çıkarılan derslerle ve çalışma yaşamından ve başkalarıyla dürüst ilişkiler kurma çabalarından öğrenilenlerle oluşur. Levin'in yaşamındaki bu yoğunluk, yönleri ayrı olsa da Vronski, Karenin ve Stiva'nın sürdürdüğü tek boyutlu yaşamı ile (üçünün de çalışmaya ve bu anlamda başkalarına karşı davranışları farklılık gösterse de aşk konusundaki yetersizliklerine bağlanmaktadır) açık bir karşıtlığı yansıtır. Levin'in Moskova'da rahatça harcanabilecek 100 rublelik bir banknotu, tarlada çalışan işçilere ayırması, bir bakıma sosyetik yaşam kurallarına tümüyle karşıt ve nerdeyse o düzeni alaya alan değer yargısını öne çıkarmaktadır. Yaşayan her şeye saygı göstermeyi öğrenmekle, Levin kişisel saygınlık ya da onurdan daha anlamlı şeyler öğrenmiş olur. Levin'in önce eş olarak Kitty'yi, sonra da çocuklarını sevme yeteneği, Anna'nın yaşamasına izin verilen her şeyden daha olgun bir bütünsel bağlılıktan kaynaklanmaktadır. Vronski, sonunda, evlenmeyi ve taşrada bir yer edinmeyi önerir; ama bu koşullarla yapılan öneri, Anna için hem çok fazla, hem de çok azdır: evlenmeyi de, Vronski'nin çocuklarını da istememektedir, istediği tutkulu bir aşktır; bu ise Vronski'de çoktan tükenmiştir. Tutarlı bir toplum ve bu toplum içinde değer taşıyan bir yer, değişik nedenlerle ikisi için de gerçekleşemeyecek bir düştür. Tolstoy'un büyük yazarlığının sürükleyici yanı buradadır ve bu alanda, onunla aynı ölçüde duyarlı olabilecek çok az yazar vardır. İşin ilginç yanı Lawrence da kendini bu sorunlara vermiştir ama Tolstoy kadar güçlü olamamış, ayrıca buna zamanı da yetmemiştir (*Anna Karenina*'nın yazılmaya başlandığı yaşta o ölmüştür). Önemle belirtmeliyim: Tolstoy'u, yakın geçmişte kültürümüzü yönetmiş olan sınırlı duyarlık (işin yaşamdan, kişisel değerlerin toplumsal değerlerden ayrıştırılması) kavramıyla ölçüye vurmamız gerekir. Görüşünü kanıtlamak için kitabı (önce eleştirel bir yanılgıyla, sonra da yaratıcı bir değişiklikle) yeniden düzenleme zorunda kalmış da olsa, Lawrence'ın karşı çıkışını anlayabiliriz. Lawrence'ın gücü Tolstoy'unkine benzer türdedir; ama zayıf yanı bizim çoğunlukçu kültürümüzün ürünüdür, onun için de yinelenmesi değil, çözümlenmesi gerekir. (Örneğin, Mr. Gifford, "Dolly ve Kitty de iyi kadınlardır, ailenin dayanağıdırlar, ama onlarda Anna'nın güçlü çekiciliği yoktur" türünden bayağı bir salon cümlesini kullanmaya nasıl kalkışabiliyor? "Dayanak" ve "çekicilik" sözcüklerindeki karşıtlığa dikkat ediniz. Mr. Gifford, gerçekten o dünyada mı yaşıyor, ya da yaşıyorsa, bunu istiyor mu?) "Yaşamın bütünlüğü", kendimiz olarak, başkalarıyla ve kendi dünyamızda yaşadığımızda söz konusudur ve bunun özünü, sonuçlarını ve gereksinimlerini Tolstoy'dan başka hiçbir yazar, *Anna Karenina*'dan başka hiçbir kitap bu kadar iyi aydınlatamaz. Tüm trajedilerde olduğu gibi, dayandığımız nokta kişilerin kaderi değil, yaşamımızda yararlanabileceğimiz canlı yaşantı örnekleridir.

Çeviren: Timuçin Yekta

ÖYKÜNEN SANAT

Gürhan Tümer

Öyle görünür ki, öykünme (taklit, imitation) insanın doğasında vardır.

Gerçekten de, çocuk, iyi ya da kötü birçok şeyi, arkadaşlarına, yaşdaşlarına ya da büyüklerine öykünerek öğrenir. Gerek çocuklarda, gerekse büyüklerde görülen özdeşleşme olayı, ilkokul öğrencisinin, okuduğu çizgi romandaki tabancalı kahraman serseri gibi davranması, kimi zaman, onun gibi adam öldürmeye bile kalkması, genç kızın, beyazperdede izlediği ve çok beğendiği o sinema oyuncusu gibi giyinmesi, saçını onun gibi yaptırması ve kimi zaman da, onunki gibi bir yaşam kurmak için evinden kaçması, hep bu öykünme güdüsünün sonucudur.

Öte yandan, ilkel toplumlarda da, öykünmenin önemli bir yerinin bulunduğu bilinmektedir. Bu gerçeği, hemen birkaç örnekle belgelemeye çalışalım.

İlkel insanlar, ava gitmeden önce, av sırasında ve avdan döndükten sonra, çeşitli büyüsel törenler yaparlar. Bu törenlerde, avcı ya da onu izleyenler, av hayvanının kılığına girer, o hayvan gibi sesler çıkarıp o hayvan gibi davranırlar, kısaca o hayvana öykünürler. Bu törenlerin avdan önce, söz konusu yaratığın ruhunu hoşnut etmek, avdan sonra ise, onun kötü ruhunu kovmak, uzaklaştırmak gibi değişik amaçları vardır.

İlkellerde, öykünme eyleminin, daha başka boyutlarının ve anlamlarının da bulunduğu saptanmıştır. Şöyle ki:

Bu insanların, gerek olağan, günlük, gerekse törensel davranışlarının hemen tümünün, Tanrılara, Tanrıların her zaman ya da dünyayı yaratırken yaptıkları eylemlere öykünmekten, onları aynen yinelemekten kaynaklandığı ileri sürülmüştür. Daha somut bir örnek vermek gerekirse, bir bakıma tıpkı, elektrik devresinin açık ya da kapalı olmasına bağlı olarak, "evet" ya da "hayır", "A" ya da "A değil" biçiminde, ikili karşıtlıklarla çalışan bilgisayarlar gibi düşünen ilkel insan için, bütün nesneler ve o nesneleri içeren uzam (mekân), "kutsanmış", dolayısıyla da "iyi, bilinen, kullanılabilir" ve "kutsanmamış", dolayısıyla da "kötülüklerle dolu, bilinmeyen, kullanılması sakıncalı" olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ayırım, ta başta, atalar ve Tanrılar tarafından yapılmıştır ve bu kutsama, aynı zamanda, yaratma eyleminin de ta kendisidir. Kutsanmayan şey yaratılmamıştır, varedilmemiştir, yoktur. Şimdi, eğer ilkel insan, bir nesneyi, bir uzam parçasını, sözgelişi yeni bir dağı, ovayı, kullanılabilir duruma getirmek istiyorsa, onu, tıpkı Tanrıların, ataların bir zamanlar yaptıkları gibi, onların kullandıkları yöntemlerin aynısını ya da simgesel benzerini kullanarak kutsamak, onlara öykünerek, yaratma eylemini yinelemek zorundadır.

Öte yandan, bilimde de öykünmeden söz edilebilir.

Sözgelişi kimi alanlarda, bir bilimsel inceleme, irdeleme yöntemi olarak kullanılan "simülasyon" tekniği, buna bir örnek oluşturur.Kökeninde,Latince'de "kopye etmek, aynısını yapmak" anlamına gelen "Simulare" sözcüğünün bulunduğu ***simülasyon***'da, araştırılan gerçeğe benzeyen, onun, kimi zaman bambaşka malzemelerle yapılmış bir modeli, bir maketi üzerinde çalışılır.

Bunların dışında, öykünme niteliği taşıyan daha başka uygulamalardan, örneğin, bir serada, kış ortasında yaz koşulları yaratarak, doğaya öykünmeden ya da, bir toplumun, giyiminde, kuşamında, toplumsal kurumlarını oluşturmasında, bir başka topluma öykünmesinden, örneğin bizim Batı'ya öykünmemizden, söz edilebilir.

Buraya kadar, daldan dala atlayarak çok değişik birtakım örnekler sıralamamızın amacı, öykünmenin insanlar arasında ne denli yaygın ve köklü olduğunu vurgulamaktı. Bu yazının asıl amacı ise, özel bir konuda, belli bir alanda, sanatta öykünme kavramını incelemektir.

İşe ilkellerden başlayabiliriz.

Yukarıda, bu insanların gerçekleştirdikleri öykünme eylemlerinden söz etmiştik. Bu eylemler, dinsel, büyüsel özellikler taşımakla birlikte, aynı zamanda sanatsal bir boyut da içerir. Onlardaki bu boyut, ilkellerin kendileri tarafından çok açık seçik bir bilinçle görülmeyebilir. Bir başka deyişle, av törenlerinde belli bir hayvanın kılığına giren, o hayvanın davranışlarına, av olayına öykünerek dans eden, çeşitli hareketler yapan avcı, kendisini bir tiyatro oyuncusu, onu izleyenler de, kendilerini tiyatro seyircileri olarak kabul etmezler belki ama, ortada yine de, maskesiyle, dansıyla, müziğiyle, konusuyla, bir tiyatro olayı vardır ve bunun içindir ki, tiyatro tarihçileri, o büyü törenlerini, tiyatro sanatının kaynağı, başlangıcı saymakta sözbirliği ederler.

Öte yandan, bilindiği gibi, sanatçılar ve sanat kuramcılarının birçoğu için, sanat bir yaratmadır. Yaratma eylemi ise, ilk ve özgün anlamıyla tanrısal bir eylemdir ve sanatçı, sanat yapıtını ortaya koyarken, yaratırken, eğretileme (mecaz) anlamıyla Tanrı'ya öykünür. Sanatçının, sanatın değeri, gizi de, doğrusu ya, büyük ölçüde buradan gelir. Tanrı'ya öykünüp bir nesneyi, bir mekânı kutsayarak yaratan ilkel insan, bu eylemiyle, aynı zamanda sanatsal bir gösteri de oluşturarak, bu kuramı çok ilginç bir biçimde doğrulamakta, pekiştirmektedir.

Yukarıdaki satırlarda, sanatın, "sanat kuramcılarının birçoğu için" bir yaratma olduğunu söylemiştik. Böyle bir *sınırlama* yapmak gerekmektedir, çünkü böyle düşünmeyenler de vardır.

Evet, sözgelişi, bütün zamanların en büyük filozoflarından biri sayılan Eflatun'a göre, sanat, bir öykünmeden başka bir şey değildir ve olamaz.

Onun, sanatın niteliğine ilişkin bu düşünceleri, doğrudan doğruya felsefesinden kaynaklanmaktadır. Şöyle ki:

Bu filozofa göre, gerçek, asıl ve mutlak gerçek, idealardadır, ideaların ta kendisidir. Dünyada, yeryüzünde varolan nesneler ise, onların birer kopyasıdırlar.

Eflatun ilk zamanlar, yarattığı felsefesel ikiliği, ruh-madde "düalitesini" nasıl aşacağını bilememiş, soyut idealardan, somut nesnelere nasıl geçildiğini, özdeksel nesnenin, ideanın kimi özelliklerini, eksik, silik de olsa nasıl içerdiğini, bir başka deyişle, özdeğin, nesnenin nasıl varolduğu sorusunu yanıtlayamamış, ancak daha sonraları, bunları, gökyüzündeki modellere, asıllara, idealara öykünerek, yeryüzünde vareden bir Demiurgos kavramını devreye sokarak, işin içinden kendince çıkmıştır.

Ama, konunun bizim için asıl ilginç olan yönü şudur: Adı geçen filozof, kurduğu bütüncü felsefenin çerçevesi içinde, sözgelişi, ağaç ideasının bir kopyası, bir öykünmesi olan bir yeryüzü ağacının resmini yapan ressamın, o ağaca birinci elden, ağaç ideasına ise ikinci elden öykünmekten başka bir şey yapamadığını söyler. Aynı şey, örneğin bir insan, bir hayvan heykeli yapan heykeltıraş için de geçerlidir. Eflatun'a göre ressamın ağacı, heykeltıraşın insanı, hayvanı dolayısıyla da

sanat, deyim yerindeyse, tavşan suyunun suyu türünden bir öykünmedir.

Bu ünlü kuram, Yunanca'da, "öykünmek", "benzetmek" anlamlarına gelen "mimeisthai"den türetilen ve birçok dilde kullanılan "mimesis" sözcüğüyle belirtilir.

Bu kavrama, Aristoteles'te de rastlanır. Adı geçen filozof, *Poetika*'sında, bunun böyle olduğunu açıkça belirtir ve şu satırları yazar:

> O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis).[1]

Aristoteles, bu savını, aynı yapıtının başka yerlerinde de yineler ve çeşitli sanatların, öykünmede kullandıkları araçlar, öykündükleri nesnelerin türleri ve öykünme biçimi bakımından birbirlerinden ayrıldıklarını söyler.

Ancak, Aristoteles'e göre, sanat bir öykünme olmakla birlikte, sanatçının yarattığı yapıt, insansal bir özgünlüğe sahiptir. Eflatun'da, öykünme eylemi, Tanrı'nın yarattığı idealarla, insanın yarattığı sanat yapıtı, gökyüzü ile yeryüzü arasında gerçekleşirken ve bu nedenle de, doğa ötesi bir nitelik taşırken, Aristoteles'de, bu boyutundan sıyrılarak yeryüzüne inmiş, laikleşmiştir ki, bu, sanatın niteliğinin, özünün ne olup olmadığı tartışması, sanat felsefesi ve eleştirisi açısından, son derece önemli bir ayırımdır.

Öte yandan, çağdaş düşünürler arasında da, mimesis kuramına eğilimli olanlar vardır. Bu gibilere bir örnek olarak, Marburg Okulu'na bağlı, Yeni Kantçı Alman filozofu Ernst Cassirer'i gösterebiliriz. İnsanın, simgelerle düşündüğünü, dil, din, efsane, tarih, bilim ve sanattan oluşturduğu simgeler evreninde yaşayan bir "animal symbolicum" olduğunu söyleyen Cassirer'e göre, dilin, seslere öykünmesi gibi, sanat da, nesnelere öykünür.

Sanatın özünde, hamurunda, öykünmenin bulunduğunu ileri süren bütün bu kuramlar arasında, sanatın yaratıcı yönünü, önsel (a priori) olarak ve kökten, bütünüyle yadsıyan Eflatun'un savları, iyiden iyiye abartmalı, dolayısıyla da yanlış görünmektedir. Onun içine düştüğü bu durum, besbelli ki, oluşturduğu düşünce dizgesini tutarlı kılmaya, her şeyi, bu arada da sanatı, idealar ve idealizm ile açıklamaya kalkmasından kaynaklanmaktadır.

Buna karşılık, sanatın, sanat yapıtının oluşmasında, insanın yaratıcı katkısını kabul eden Aristoteles'in mimesis kuramı, genelde sanatçıların, sanat kuramcılarının, sanat eleştirmenlerinin, hemen her yerde ve her çağda kabullendikleri, kabullenmek istedikleri sanat kavramına ve anlayışına daha bir yakındır.

Cassirer'e gelince, onun, olaya, bilimdeki, sanattaki yeni gelişmeleri dikkate alarak, çağdaş bir yorum getirdiği açıktır.

Çağdaş uygulamaların, çağdaş kuramların, çağdaş yorumların en önemli özelliği ise, öyle sanıyoruz ki, sanatta mimesis, öykünme eylemini ve kavramını, iyice zorlamaları, onu büsbütün yok edemeseler bile, ona yepyeni, çarpıcı ve oldukça da karmaşık birtakım boyutlar ve anlamlar kazandırmalarıdır.

Yukarıdaki satırlarda hep genelde değindiğimiz konuyu, birkaç sanat dalı üzerinde, daha özelde incelemek, irdelemek istiyoruz.

RESİMDE ÖYKÜNME

Önce resim sanatını ele alalım.

Modele bakılarak yapılan bir resimden söz açıldığında, öykünmeden söz etmemek, Eflatun'a hak vermemek olanaksızdır, çünkü böyle çalışan bir ressam, kaleminin ya da fırçasının ucuyla, model olarak kullandığı elemanın, çiçeğin ya da

çıplak kadının bir benzerini yapmaya çalışmaktadır. Böyle bir durumda, modelle resim arasındaki benzerlik ne kadar fazla olursa, öykünmenin yoğunluğu da o kadar fazla olur. Bu yoğunluk ise, besbelli ki, ressamın becerikliliğiyle doğru orantılıdır.

Ve bu becerikliliğe çok üst düzeylerde sahip olan, modelinin bütün özelliklerini resmetmeyi bilen, bakanlar üzerinde "canlıymışlar" gibi etki yapan sanatçıların sayısı hiç de az değildir.

İngiliz peyzaj ressamı Constable, bu konuda o kadar başarılıdır ki, onun bir resmini tam 100 sterling ödeyerek satın alan Fisher, ressamın evine yerleştikten sonra, 1840 yılında kaleme aldığı bir mektupta, "Karım, önce resme, sonra bahçeye, sonra yine resme baktığını ve her ikisinin de aynı göründüğünü söylüyor," diye yazar.[2]

1898 yılında Lessines'de doğan 1967 yılında Brüksel'de ölen Belçikalı gerçeküstücü ressam René Magritt'in 1933'de yaptığı ve *İnsanın Yazgısı* adını verdiği yağlıboyasında ise, bir pencerenin önünde duran resim sehpası ile karşı karşıyayızdır. Bu resimde, pencereden görülen kırlar, bulutlar ve ağaç, aynı zamanda, sehpanın üzerindeki tuvalde yer alan resmi oluşturmakta, böylece, resim ile, resmi yapılan, birbirlerine benzemekten de öte, birbirleriyle çakışmaktadırlar. Burada artık, bir öykünmenin de ötesinde, bir aynılık söz konusudur. Burada artık, resim doğa, doğa resimdir.

İslam dini de, resmi yasaklarken, putlara, tapılan günlere geri dönülmesini engellemeyi düşünmüştür. Bu yasağın dinsel içeriği ve anlamı bizi şu anda ilgilendirmiyor. Şu anda bizi ilgilendiren, bu dinin, resmi, bir "suret", bir başka deyişle, aslın kopyası olarak görmesidir. Söz konusu yasağın, yazımızın bağlamı içinde önemli olan bir başka yönü de, Müslümanlığın, suret, dolayısıyla da resim yapmayı, yaratan Tanrı'ya öykünme olarak görmesi ve yaratıcı olarak yalnızca Allah'ı kabul ettiğinden, ona öykünen ressamı günahkâr, "kâfir" saymasıdır. Tanrı'ya, O'nun yaptıklarına, O'nun özellikle de yaratıcı yönüne öykünme, ilkellerin dinlerinde bir gereklilik, bir zorunluluk, kutsal bir görev iken, Muhammed Peygamber'in dininde büyük bir suça dönüşmüştür.

Öte yandan, resim sanatında daha başka öykünmelerden de söz edilebilir. Örnekse, meslektaşlarına, başka ressamlara öykünen ressamlar vardır.

Bunların bir bölümü, hiç değilse başlangıçta, sanatın, özellikle de resim sanatının bu tür öykünmeyle öğrenilebileceğine inandıklarından, hiçbir gocunma duymaksızın, paletlerini, tuvallerini, sehpalarını alıp Louvre'un yolunu tutarlar ve orada ünlü ressamlardan birinin bir yapıtını saatlerce kopya ederler, onun renklerine, onun biçemine öykünürler.

Bunlar amatörler, resim öğrencileridirler ama, kimi profesyonel ressamlar da, yaşamları boyunca kopyacı, öykünmeci olarak kalırlar. Yaşamları boyunca hep "reproduction"lar yapan bu insanlar, kendilerine bu yolu seçmişlerdir.

Sonra, çocuk resimlerine, resim yapmasını bilmeyenlerin yaptıkları resimlere öykünen naif ressamlar vardır.

Ve Jean Dubuffet, ki çocukların, yaşlıların, delilerin, çeşitli nedenlerle toplum dışına itilmiş ruh hastalarının karalamalarına büyük ilgi duymuş, 1947 yılında, "Art Brut" adını verdiği bu tür yapıtlardan oluşan bir sergi açmış ve epeyce tepki görmüştür, daha sonraları, onlara öykünen, bir akıl hastasınınkinden kolay kolay ayırdedilemeyen resimler yapmıştır.

Evet, bütün bunlarda bir öykünme söz konusudur ama, bu öykünme yine de çok sınırlıdır ve İslam dini biraz fazla kuşkucu, biraz fazla titiz davranmış, Fresh'in karısı, Constable'ın yaptığı bahçe resminden söz ederken biraz fazla "iltifat" etmiş ve René Magritt, "İnsanın Yazgısı"nda, model ile resmi, gerçeküstücülere özgü bir

Erdal Alova

GÜZELÖTESİ

Güneş son kez baktı kızıl anahtar deliğinden
(o muydu dışarda kalan, biz miydik?)
sonra eyvallahı çekti mor bir tebessümle
gök geçirdi sırtına eflatun kaftanını
şarabi derken, menekşede kıldı kararı.

Güzelötesi ışıkları akşamın
bu morguvan deniz
gittikçe tedirgin ediyor beni
ben
ışıkları sık sık kesilen şu garip şehir
gönlü kırılmış leylaklarım
kıpkırık tayfının olanca başdönüşüyle
hohluyorum göğü:
cennet güzeldir
güzellik cehennem.

---

gerçekdışılıkla aynılaştırmıştır. Böyle olmuştur, çünkü, hiçbir ressam, doğadaki bir nesnenin ya da bir başka ressamın resminin tıpatıp aynısını, istese de yapamaz. Ayrıca, yapmak da istemez. O işten para kazanan uslanmaz "reproducteur"ler bir yana, bir ressam, gözünü modelinden ayırmasa bile yine de, onun resmine, kendinden bir şeyler, kimi zaman bilerek, isteyerek, kimi zaman da, elinde olmaksızın katar.

Örnekse Van Gogh, Theo'ya yazdığı mektupların birinde şöyle der:

> Büyük düşler gören, büyük hayaller kuran, bülbül nasıl öterse öyle çalışan, tabiatında sanat yapmak var diye sanat yapan bir dostumun portresini yapmak istiyorum. Bu adam sarışın olacak tabii. Ona duyduğum saygıyı, sevgiyi de dile getirmek isterdim resimde. Demek ki önce olduğu gibi, elimden geldiği kadar gerçeğe uyarak çizeceğim onu. Ama tablo bununla bitmez. Onu tamamlamak için şimdi de renkleri keyfime göre kullanmam gerek. Saçın sarışın renginde aşırılığa gideceğim, turuncu renklere, kromlara, açık sarıya varacağım.[3]

Ve işte bu özgün katkıdır ki, resmin, öykünen bir sanat olma yönünü şu ya da bu oranda yaralar, yok eder.

Soyut resim ise, kendini, öykünmeden büyük ölçüde kurtarmış görünmektedir. Gerçekten de, eğer Eflatun, Kandinsky'nin, Miro'nun, Delaunay'in, Mondrian'ın yapıtlarını görmüş olsaydı, bunların neyin, hangi ideanın öykünmesi olduklarını saptamakta, öyle sanıyoruz ki, çok büyük zorluk çekecekti.

Soyut resim, modern resmin bir parçası, onun bir bakıma uç noktasıdır. Ama, soyut olmayan çağdaş resimler de, doğayı, insanları model olarak kullansalar bile, onları öyle bir çarpıtırlar ki, artık bir öykünmeden söz etmek iyiden iyiye zorlaşır.

Ancak, hemen belirtelim ki, modelin çarpıtılması olayı, yalnızca çağdaş resme özgü değildir. Böyle bir olaya daha başka zamanlarda ve yerlerde, sözgelişi, ilkellerin maskelerinde de rastlanmaktadır.

Çağdaş resimde, bir de şu tür öykünmeden söz edilebilir:

Klasik resimde, sanatçının öykündüğü, herkes tarafından bilinen, açık seçik görülen doğal gerçektir. Oysa, yeni sanatçı, bu gerçeğe bir başka açıdan bakar, onu bir başka türlü yorumlar, dahası, onun, göründüğünden başka türlü olduğunu ve kendisinin, işte bu doğanın, bu gerçeğin resmini yaptığını, onun yasalarını, biçimlerini yansıttığını ileri sürer ki, bu durumda, yine bir öykünmeyle karşı karşıyayızdır. Farklı olan, yalnızca modeldir.

Ne demek istediğimizi, somut örnekler yardımıyla daha bir belirginleştirmeye çalışalım:

Kübistler, nesneleri, gereksiz buldukları ayrıntılarından ayıklayarak, onları, temel öğelerine indirgemeyi ve tuvallerine böylece aktarmayı düşünmüşlerdir. Bu akımdan yana olanlar, doğanın temelde geometrik biçimlerden oluştuğuna inandıkları için, resimlerini yaparken, bu biçimlere önem vermişler, bu biçimleri kullandıklarında, doğayı daha iyi verebileceklerini, ona daha iyi öykünebileceklerini düşünmüşlerdir.

Benzer biçimde, gerçeküstücüler de, nesneler arasındaki görünür ilişkileri gerçek olarak kabul etmediklerinden, resimlerinde o ilişkileri yansıtmamışlar, yinelememişlerdir. Onların resimleri, onların düşüncelerindeki, imgelerindeki

Çocuksuz Milyoner ve Çocuklarıyla Yoksul Kadın, yağlıboya, 114x156 cm Pirosmanaşvili

Yandaki tablodan ayrıntı

ilişkilerin aynısı, benzeridir. Dolayısıyla, ortada yine, doğanın, o doğadaki durumların, eylemlerin benzerini, aynısını yapma, bir öykünme, bir "mimesis" vardır ve eğer olaya böyle bakılırsa, Rembrandt'ın, Dürer'in resimleriyle Chirico' nun, Dali'nin resimleri arasında hiçbir ayrım yoktur.

TİYATRODA ÖYKÜNME

Tiyatro sanatında öykünme kuramı oldukça ağır basar.

Yazımızın başında, tiyatro tarihçilerinin, ilkellerin, avlayacakları ya da avladıkları hayvanlara öyköndükleri büyü törenlerini, tiyatronun başlangıcı, çekirdeği saydıklarını belirtmiş, Aristoteles'in de, *Poetika*'sında, o zamanlar bilinen ve kullanılan üç temel gösteri biçiminin, eposun, tragedyanın ve komedyanın her üçünün de bir öykünme (mimesis) olduğunu açıkça yazdığını görmüştük.

Bunlara ek olarak, kimi tiyatro yapıtlarının, birkaç aşamalı, katmerli bir öykünmecilik içerdiklerini söyleyebiliriz. Şöyle ki:

Yapıtının konusunu, gerçek olan ya da gerçek olduğu ileri sürülen bir olaydan alan bir tiyatro yazarı düşünelim. Bu yazar, tıpkı model kullanan bir ressama, model kullanan bir heykeltıraşa benzemektedir ve ressamın, heykeltıraşın, model olarak seçtiği çiçeğe, insana öykünmesi, onu, tuvali üzerinde boyayla ya da mermeri yontarak yinelemeye çalışması gibi, tiyatro yazarı da, model olarak seçtiği olayı, sözcüklerle kurmaya, yinelemeye, bir başka deyişle, gerçek yaşamda varolan durumların, eylemlerin bir benzerini, sözcükler düzeyinde kurmaya çalışır.

Böylece ortaya çıkan tiyatro yapıtındaki durumların ve eylemlerin, asıllarına ne oranda öyköndükleri, onlara ne oranda benzedikleri, hiç kuşkusuz, yazarın tutumuna, yaklaşımına bağlıdır ve yazardan yazara değişir. Bir yazar, tarihsel gerçeklere ve belgelere daha bağlı kalırken, bir başkası, onları daha özgür, daha özgün bir biçimde yorumlayarak değiştirir. Değiştirme ne kadar azsa, öykünme o kadar çoktur.

Hem tarihsel, hem de törensel nitelik taşıyan oyunlar ise, gerçekteki olayın, elden geldiğince aynısının sahne üzerinde sergilenmesi sözkonusu olduğundan, çok yoğun bir öykünme niteliği gösterirler.

Mısır'da oynanan Osiris oyunları, yukarıda söylediklerimize çok somut bir örnek oluşturur.

Söylenceye göre, adı "Oziris", "Usire" biçiminde de yazılan Tanrı Osiris, Geb ile Nut'un oğlu, Seth'in kardeşi, İsis'in ise, hem kardeşi, hem de kocasıdır. Üç kardeşin babaları, Geb (ya da Gebeb) evreni yönetme yetkisini Osiris'e bırakıp, onu Kral-Tanrı yapınca, büyük bir kıskançlığa ve öfkeye kapılan Seth, kardeşini bir sandığa koyup Nil nehrine atar. Ama İsis, kocasını kurtarır. Bunun üzerine daha çok kızan Seth, Osiris'i bu kez yakalayıp tam on dört parçaya böler ve parçalardan herbirini, Mısır'ın ayrı bir bölgesine atar. Ne var ki, aralarındaki katmerli bağ yüzünden olsa gerek, İsis, hiç üşenmez çok sevdiği kocasının bütün parçalarını bir araya getirerek, onu diriltir.

Kimilerine göre, Tanrıça, Tanrı'nın yalnızca on üç parçasını bulabilmiş, erkeklik organını ise, bütün aramalarına karşın ele geçirememiştir, ama bunun bizim konumuzla doğrudan ilgisi yoktur. Bizim için önemli olan, Firavun III. Sesostris tarafından görevlendirilen İkhernofret'in (ya da İkhernefert), Nil'in Batı kıyısındaki Krallar Vadisi'ne elli altmış kilometre uzaklıktaki Abidos'da, bir taş üzerine yazdığı metinden öğrendiğimize göre, bu olayın, her yıl "oynanması", bir başka deyişle, birtakım insanların, Seth'e, İsis'e, Osiris'e öykünerek, o söylenceyi yinelemeleridir.

Anadolu'daki, Mezopotamya'daki Adonis törenleri, ortaçağ Avrupa'sında ve

Bizans'ta,kilise tarafından kilisenin içinde ya da hemen önünde sahneye konan ve ilk zamanlar papazlar tarafından oynanan oyunlar için de, hemen hemen aynı özellikler geçerlidir. Adonis törenlerinde, bu kahramanın ölüp dirilişi yinelenirken, Hıristiyanlar'ın oyunlarında, İncil'lerde anlatılan olaylar, en başta ve en çok da İsa Peygamber'in dirilişi, gökyüzüne çıkışı "temsil edilir".

Ama bütün oyunlar böyle değildir. Birçok oyunda gerçek bir olaya öykünmeden söz edilemez. Birçok oyun, kendi gerçeğini kendisi vareder. Sözgelişi, Ionesco'nun *Kral Ölüyor* adlı yapıtının kahramanı 1. Bérenger hiçbir zaman yaşamamıştır ve dünyada, onun bir benzeri yoktur ya da daha doğru bir deyişle, o, hiçbir gerçek kralın benzeri, öykünmesi değildir. Bu oyunda olup bitenler de, kesinlikle ve bütünüyle özgündür. Bütün bunlar, olsa olsa, Ionesco nun dünyasının, o dünyadaki durumların eylemlerin, insanların öykünmesidirler.

Buraya kadar, tiyatro sanatında öykünme sorununu, metin düzeyinde ele aldık. Oysa böyle bir metin, ancak oyuncu tarafından oynandığı zaman tiyatro olur. İşte bu nedenle, şimdi de, bir tiyatro metninde yer alan kişiler, durumlar ve eylemlerle, onları oynayan oyuncu arasındaki öykünme ilişkisine değinmek istiyoruz.

Tiyatro oyuncusu, varoluş nedeni, işi gereği metindeki kişiye, onun düşüncelerine, duygularına, eylemlerine, içine düştüğü durumlara öykünür, seyircinin sahnede gördüğü oyuncu, yazarın, metinde yarattığı, varettiği kahramanın aynısı, tıpkısı olduğu savındadır. Oyuncu sahnedeyken, sanki kendisi değil, rolünü oynadığı kişidir. O, gerçek adı ne olursa olsun, oyun boyunca Hamlet'tir Harpagon'dur, Bérengen'dir, ya da Hamlet gibi, Harpogan gibi, Bérenger gibi konuşan, davranan Bay A.'dır.

Oyuncunun, rolünü oynadığı kişiye öykünmesi konusunda, gerçekçi olmak adına, kimi zaman çok aşırılara gidildiği de olmuştur.

Örnekse, ortaçağda, İsa'nın yaşamını sergileyen oyunlarda, Hıristiyan'ların savlarına göre, Tanrı'nın Âdem ile Havva'nın işledikleri o ilk ve çok büyük suç dolayısıyla günahkâr olan insanları arındırmak için yeryüzüne yolladığı bu Peygamber'e, onun bu uğurda çektiği acılara öykünen oyuncuya, rolünü daha iyi gerçekleştirmesi, bir başka deyişle, İsa ile daha iyi özdeşleşmesi, onunla arasındaki ayrımın olabildiğince azalması için, özel aygıtlarla işkence edilir. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatro Tarihi* adlı yapıtında 1437 yılında oynanan böyle bir oyunda, bir oyuncunun bu işkenceler nedeniyle, gerildiği çarmıhda bayıldığını ve halkın, bu gerçekçi oyunu, bu olağanüstü öykünmeyi çok beğendiğini aktarır.

Tiyatro sanatı çerçevesi içinde, meddah gösterilerinin bir bölümü ile, mim oyunları, bütünüyle ve açık seçik bir biçimde, öykünmeye dayanan iki özel tür oluştururlar.

Gerçekten de, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür ve eğlence yaşamında çok önemli bir yer tutan meddahların kimileri, anlattıkları değişik ve eğlenceli öykülerle ün kazanırlarken, kimileri de, ünlerini öykünme becerilerine, "mukallitliklerine" borçludurlar. Bunlar, çeşitli konuşmalara ve şivelere başarıyla öykünerek, izleyicilerini bol bol güldüren ve bu nedenle de çok sevilen sanatçılardır.

19. yüzyılda yetişmiş mukallit meddahlar arasında, Âşık Hasan, Piç Emin, Musahip Nuri, Kız Ahmet, Lüleci Mehmet, Yağcı İzzet gibi adlar özellikle ünlüdürler.

Ebuzziya Tevfik, çok yakından tanıdığı Yağcı İzzet'in, köprüden geçen çeşitli tiplere, satıcılara, onların davranışlarına ve şivelerine öykünmede çok başarılı olduğunu kaydeder.

Yine Özdemir Nutku'dan öğrendiğimize göre, Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelen Lady Hornby, bir paşanın hareminde gördüğü bir "Meddah-

Mukallit"ten söz ederken, onun hem kısa öyküler anlattığını, hem de çeşitli öykünmeler sergilediğini söyler ve "Çok yabanıl ve olağanüstü etkisi olan bir kadındı" diye yazar.[5]

Meddahların becerilerini daha çok dilleriyle sergilemelerine karşılık, konuşmanın yasak olduğu mim oyunlarında, sanatçı eylemlere, davranışlara öykünmek durumundadır. Bunlarda, dilsel anlatım ve açıklama söz konusu olmadığından, bir mim oyuncusu, ağlayan, gülen, üzülen, sevinen, koşan, kürek çeken, keman çalan v.b. bir insana ne denli iyi öykünürse, o kadar başarılı sayılır. □

(1) Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
(2) Sunderland, John, *Constable*, Phaidon Press Limited, London, 1970, p. 10.
(3) Gogh, Van, *Theo'ya Mektuplar*, (Türkçesi: Azra Erhat), Yankı Yayınları, 1969, ss. 102, 103.
(4) Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 96.
(5) A. y. s. 374.

Sarkis Şarap Doldururken, yağlıboya, 105x110 cm Pirosmanaşvili

60 SONRASI FRANSIZ ŞİİRİ

Jean Pinquie

"Axe-Sud" dergisinin kurucusu ve yöneticisi olan, ayrıca "Pictura" dergisinin de yazı kurulunda bulunan Jean Pinquie (d. 1959), genç kuşak Fransız şairlerinden. Verseau Yayınevi'nin "L'heure Ardente" adlı şiir dizisini yönetiyor. Aşağıda bu genç Fransız şairiyle Levent Yılmaz'ın yaptığı bir konuşmayı sunuyoruz.

LEVENT YILMAZ: Türk okuyucuları Fransız şiirini yapılan çevirilerden tanıyor ve seviyorlar. Ama onlar için Fransız şiiri René Char'da bitiyor. Yalnızca yapılan çevirilerin değil, Fransızca bilip Fransız şiirini okuyanların da René Char' da tıkanıp kaldıklarını ve René Char sonrası şiiri tanımadıklarını söylemek istiyorum. Üstelik de yalnızca Türkiye'de değil, aşağı yukarı tüm dünyada böyle bu. Bize René Char'dan sonraki Fransız şiirinin gelişimini anlatabilir misiniz?

JEAN PINQUIE: Eğer René Char'ı Çağdaş Fransız şiirinin gelip dayandığı bir nokta olarak kabul ediyorsanız bazı bakımlardan haksız sayılmazsınız. Çünkü René Char bir dönemin sonunu ve yalnızca şiiri değil, tüm bilgi alanlarını da içine alan bir kriz döneminin başlangıcını vurgular. Bu kriz 1960 yıllarına rastlar. 60'lı yıllarda yeni kavramları beraberinde getiren ve metni, üzerinde özellikle konuşulacak bir nesne olarak tanımlayan Yapısalcılık ortaya çıktı. Metin öncesi nedenler aranmıyor, metin, yazma işleminin kendisi olarak kabul ediliyordu. İşte René Char bunu bilmiyordu. Ve bilmek de istemedi. Neden? Çünkü René Char çok uzun süreden beri devam eden bir geleneğin, yani Gerçeküstücü geleneğin bir mirasçısıydı. Çok uzun bir süre diyorum çünkü Gerçeküstücülük Romantizm'den sonra ortaya çıkan gerçek anlamdaki sonuncu şiir akımıdır. Sanırım bana Parnas Okulu' nu ve Sembolist'leri soracaksınız ama onlar azınlıktaki gruplardır. Ve kaynakları da Romantizm'e dayanır. Fransız şiirinin en önemli iki akımı 19.yy. da Romantizm, 20.yy. da Gerçeküstücülüktür.

Foucault "ekol"ün tanımını şöyle yapar: "Hemojen düşünce, kuramsallaşmış bilgi" yani "Çağdaş arayışın sunduğu araştırma ortamlarıyla diyaloga giren bilgi alanları". Ama aynı zamanda bilgilerin katılaşması. Yani düşünceyi yalnızca sanat üzerine değil, dünya üzerine de toplamak isteği. Onun içindir Fransız Romantizmi Sosyalizm'in doğuşuyla çok yakından bağıntılıdır, ayrıca Gerçeküstücülük bir insan bilimi olan Marksizm'le her zaman bağıntılı olmuştur. İşte 60'lı yıllar bu ideolojik çerçeveyi kırarak, ideolojik şiiri düzeltilemez bir biçimde değiştirdi. Ve Fransa'da, giderek dünya'ya yayılan ve sadece şiirsel görünümü değil, düşünsel görünümü de kökünden değiştiren bir kalıplar patlamasına tanık olundu. Unutmamak gerekir ki Gerçeküstücülük sadece Fransa'ya özgü bir akım değildir. İşin içinde örneğin Ernst, Tzara, ressamlardan Dali, Picasso ve daha birçok yabancı vardır. 40 yıl boyunca bu akımın merkezi Paris oldu. Bu akım bir önceki kuşak düşünürlerince boş bırakılan tüm alanları doldurdu ve üstüne hiçbir şey gelmedi. Hiçbir akım Gerçeküstücülüğe karşı gelemedi.

L.Y. : Bu dönemdeki akımlardan hiçbiri karşı çıkamadı mı?

J.P. : Hiçbiri. Yani 1960'lı yıllara kadar hiçbir şey olmadı. Örneğin Romantik hareketin ciddi düşmanları vardı. Natüralist'ler vardı, Flaubert vardı. Ayrıca "İdeal Romantik" denen şeyi reddeden birçok kişi vardı dönemin aydınları arasında. Ama diyebiliriz ki Gerçeküstücülüğün ne kendi döneminde, ne de sonrasında gerçek düşmanları yoktu.

L.Y. : Bu "sonrası" sözcüğünü biraz açar mısınız?

J.P. : Evet, açıklayacağım. Bu akım, yani Gerçeküstücülük Fransa'daki aydın ilişkilerini bir bakıma sıkıştırdı, önledi ve dondurdu. Savaş sonrasının en büyük yazınsal ve düşünsel akımı olan Varoluşçuluk bile Gerçeküstücülüğe hiçbir zaman ters gitmedi. Oysa düşünceleri oldukça ayrıydı. Üstelik yönlendiricileri de birbirinden nefret ediyorlardı (Sartre ile Breton). İkisinin arasında hiçbir ortak nokta yoktu. Gene de hiçbir zaman çarpışma olmadı bu iki akım arasında. Bu belki de Gerçeküstücülüğün son yıllarını yaşamasındandır. Ve bunun üstüne insan bilimlerince temsil edilen çalışmalar, yeni bilgi alanlarının ortaya çıkması ki bunlar etnoloji, felsefe, psikanaliz, tarih, yeni tarih ve aklınıza gelebilecek her şeydir. Sonuç olarak Gerçeküstücülüğün bile bir 19.yy konusu olduğunu gösterdi bu çalışmalar. Son olarak da Breton gezegenlerin hareketi ve astrolojiden etkilenmişti. Böylece Gerçeküstücülük 18.yy'ın sonundaki idealist Fransız felsefesinden ayrılsa da, gene çok homojen ve sınırlandırılabilen bir hareketti. Ayrıca Gerçeküstücülüğün kuralları da son derece katıydı. Breton şiir yazımı ile ilgili bildiriler yazdı. Bu bildirilerde otomatik yazı, sarsıntılı imgeler,politika ile ilgili sözler vardı.Gerçeküstücülük son şiir kuramıdır. Bundan sonra her şey yıkıldı ve bu yıkıntılara bir ad takmak gerekti. Bu yeni ad ise "yazı" oldu. Gerçeküstücülerin "Şiir yoktur, şiir hayatın kendisidir," diye şiirde yaptıkları büyük temizlikten sonra (Breton'un "Union Libre" adlı şiirinde şiir kozmik itmelerin eğretilemeli bir uzantısından başka bir şey değildir) anlaşıldı ki eğer yıkıntılara bir kez daha ad vermek gerekiyorsa bütün yazınsal türlerin dışında buna hâlâ "Şiir" denilebilir. Ayrıca şiir kendi başına evrensel kuralları içinde, yazı yazma eylemini anlatmak için yeterli bir başlıktı. Gerçeküstücülük öldüğü zaman geriye ne kaldı? Geriye şiir kaldı. Karşıt anlatımlardan oluşan bir tür. Ancak bu karşıtlıklar kuramsal ve ideolojik nedenlerden dolayı hiçbir zaman birbirleriyle çatışmayacaktır. Bu çok çarpıcıdır. Ben özellikle savaş sonrası üç büyük ozanı düşünüyorum: Yves Bonnefoy, Henri Pichette ve bir kuşak önceden Saint-John Perse. Gerçeküstücülüğü izleyen ama onu aşan Saint-John Perse. Bu üç ozan kuramcı olmakla birlikte — hatırlatmak isterim: Henri Pichette, Breton'a bir mektup yazdı; Saint-John Perse şiir düşüncelerini Stockholm Söylevi'nde sundu; Yves Bonnefoy da sanat üzerine pek çok dergide yazı yazdı — hiçbiri tam anlamıyla bir şiir sistemi kuramadı. Bir başka deyişle kurmadılar çünkü onlar şiir akımlarının artık öldüğünü ve bu ölümün de saptanmasının gerektiğini söylemişlerdir. Bu saptama kesin bir biçimde yapılmıştır. Bundan dolayıdır ki 50'li yıllardan başlayarak René Char gibi ozanlar Gerçeküstücü hareketin dışında gelişme göstermişlerdir.

Fransız şiiri düşünüldüğünde, dışarıdan bakıldığı zaman şaşırtıcı bir durum var. Fransa, düşünce yapılarında ve yazın tarihinde, bütün yüzyıllarda sistemler önermiştir. Pléiade'dan, Aydınlanma çağından, Romantizm'den ve Gerçeküstücülük'ten sonra Fransa ilk defa sistem önermiyor. Acaba Fransız yazını, Güney Amerika romanı ya da Arnavut şiirince aşıldığı için mi? Sanmıyorum. İnanıyorum ki gerçekleşen şey şudur: gerçek bir "Yeni Dağıtım" vardır. Çağdaş yaratıcılıkta oyun kartlarını yeniden dağıttılar.

1960'lı yıllarda Fransız yazınında önemli görevler üstlenecek "Tel Quel" adında bir dergi doğdu.

L.Y. : Kurucusu Sollers değil miydi?

J.P. : Evet, Sollers, Hallier ve Jean-René Huguenin tarafından kurulan dergi. Bu üç kişinin büyük Fransız kentsoylusu olmak, büyük bir kültür mirasına sahip olmak gibi ortak yanları vardı. Sollers'in Mauriac'tan etkilenmesi gibi, Klasisizm' den büyük ölçüde etkilenen Hallier ve Huguenin de Chateaubriand'ın izleyicisiydiler. Bunların üzerine yeni kuramsal düşünceler aşılandı. Ve sonuçta Barthes'ın, Klozowski'nin, Blanchot'nun ve 60'lı yıllarda son derece önemli olan bütün yeni Fransız Eleştirisi'nin doğuşu gerçekleşti.Daha sonra Bataille'ı,Foucault'yu, Lacan'ı ve Yapısalcılığın temsilcilerini görmekteyiz. Peki, bu insanların yaptığı iş neydi? "Tel Quel"in ilk üç yıldan sonraki ve 1970 yılına kadar olan sayılarına bakıldığında bu derginin Freudcu-Marxcı bir dergi olduğu izlenimi uyanmaktadır. Ana çizgileriyle bir yandan Psikanaliz'in bir yandan da Marxizm'in izlerini taşır. Daha sonraki sayılara bakılınca bu yıllardakilere oranla, olası bütün belirli epistemolojik alanların terkedilmesine doğru adım adım ilerleyen bir gelişme görülmektedir. Bu durum özellikle derginin siyasal bir tavır takınmasında açıkça belirginleşmektedir. Başlangıçta yalnızca yazın ve beyaz yazı ile uğraşan dergi, 68 yıllarında esnek bir Marxizm tipi olan Maoizm'e doğru çok çabuk bir şekilde gelişmiştir. 1970'li yıllarda Maoizm'in yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamasıyla dergi çok daha fazla Lacancı bir yaklaşıma doğru yöneldi; bir kez daha esnek bir Psikanaliz'e gelindi. 74 yılında Sollers'in 180 derecelik bir dönüşle Çin'den Amerika'ya yöneldiği ve Maoizm'i terkettiği ünlü Amerika sayısı yayımlandı. 76'lı yıllarda birdenbire ve kesin bir biçimde Clavel ve arkadaşları tarafından temsil edilen ve Yeni Felsefe denilen akımın etkisine girildi.

İlgi çekmek için *İncil* üzerine düşünceler yayımlayan ve 80'den bu yana "L'infini" adını alan "Tel Quel" artık kendini tamamen Katolik olarak tanıtan bir dergidir. Görüyoruz ki bu gelişme bilgilerin patlaması önünde insana belirgin, tek, birleştirilmiş bir konum yaratma olanaksızlığı önünde Fransız düşünürlerinin genel düzensizliği imgesine tamamen uymaktadır. Kuşkusuz bu, şiire de yansıdı. Çok uzun bir süreden beri şiir böylesine bağımsız olmamıştı. Şiir bilgi alanında arı bir kendilik (antite) değildir, Aristo'nun dediği gibi kendini tanımayan düşünürün bir anlatımı da değildir artık; ancak içinde bulunduğu çağın bütün kavgalarına, bütün sorularına ister istemez bağlıdır. "Sorduğu ve yanıtladığı sorularla büyüktür insan," diyordu Malraux. Ve eğer şiire bir tanım getirmek isteniyorsa, kanımca tanım budur. Çağdaş bir bilinçle, soruları nasıl sormalı? Üstelik yeni, aydın olarak ve estetik açıdan kabul edilebilecek soruları. Bu bakımdan bence Fransız şiiri görevini yapmıştır. Bu şiir dağınık bir savaşın imgesini sunmaktadır. Ama strateji bakımından pek çok savaş kanıtlamıştır ki, dağınık düzende yapılan savaşlar da ötekiler kadar etkilidir. Ve hatta düzenli savaşlardan çok daha etkilidirler. Böylece dönemine damgasını vuran Fransız ozanlarından biri olan "Tel Quel" dergisinin büyük ozanı Marcelin Pleynet aydın girişimlerinde çağın büyük akımlarını kaynaştırmıştır. Ayrıca, André du Bouchet ve Jacques Dupin gibi ozanlar da vardır. Bu ozanlar da kendi biçimlerinde, Sartre'ın *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nde söylediği gibi, Marxizm'in aşılmaz ufkunda görünen düşünce biçimlerini birbiri ardınca birleştirerek benimsemişlerdir. Sonuç olarak içinde bütün etkilerin birbirine karıştığı bir çeşit ekinsel karışım ortaya çıktı. Ve bizim en büyük mutluluğumuz ve yararımız için karşıt biçimler oluştu. Uyaklı ve ritmik dizeli şiirin arkasından, Gerçeküstücülük' ten kaynaklanan ve Aragon'la devam eden şiir geleneği gelmiştir. Bunu son derece saygın olan, yollarında hiç sapmadan yürüyen ve yönlerinden hiçbir zaman ayrılmayan iki büyük ozanın, Patrice de la Tour du Pin ve Pierre Emmanuel'in Katolik lirik şiiri izlemiştir. Başka ozanlar ise Mallarmé'nin izinde ve Blanchot'dan etkilenerek çok daha kapalı şiir araştırmalarını sürdürmüşlerdir. Bunlara örnek olarak, özellikle metindeki sessizlik üzerine, sayfadaki düzenleme üzerine, Mallarmé'nin

sonraki kuşaklardaki etkisi üzerine son derece titiz, son derece güçlü ve son derece önemli düşünceler getiren André du Bouchet'nin yanısıra daha pek çok ad verilebilir. Aklıma Jacques Roubeaud ve Michel Deguy geliyor. Hepsi sessizliğin ozanlarıdırlar. Arkadan, en son yazılarına kadar hep siyasal bir bildirinin savunucusu olmak isteyen Marcelin Pleynet geldi. Gene bu dönemde özellikle gençlerin şiiri olan bir şiir oluştu. Örneğin Denis Roche'un şiiri. Bu şiir gerçeküstücülüğün dışında, ama ondan çok da uzak olmayan bir şiirdir. Aklıma bu şiirin örneklerini yayımlayan "Le Soleil Noir" dizisi geliyor. Özellikle de bütün bunların ötesinde işitilmemiş düzeyde bir şiir dergisi yayımı başladı. Sanırım bugün Fransa'da 700 şiir dergisi yayımlanmaktadır. Bu sayı küçük yayınevlerince yayımlanan 500 tirajlı dergilerden 20.000 tirajlı dergilere kadar hepsini içine alıyor. Diyebiliriz ki büyük yayınevleri ticari nedenlerle kapılarını şiire kapasalar da, dergiler büyük yayınevlerinin görevini üstlerine almışlardır. Bugün büyük yayınevleri çok az şiir kitabı basıyor. Şiir Fransız yazın pazarının binde birini oluşturuyor. Ve doğal olarak okuyucusunun büyük bir bölümünü yitirdi.

L.Y. : Fransa'da 1960'dan sonra gerek siyasal alanda, gerek toplumsal alanda büyük değişiklikler oldu. Bu değişiklikler 60 sonrası Fransız şiirini etkiledi mi?

J.P. : Hayır. Burada size gerçekten yalnızca "hayır" diyebilirim. Diyebilirim ki toplumsal değişikliklerin şiiri etkilemesinden çok, şiir toplumsal değişikliklere neden olmuştur.

L.Y. : Peki bu dönemde ozanlar politika üzerine yazmayı bıraktılar mı?

J.P. : Evet, bıraktılar denilebilir. Bu açıdan bakarsak şiirde ölmüş, hatta iyice ölmüş bir şey var: Bağımlı şiir. Gene de Pleynet gibi ozanlar bu tür şiir yazmayı hâlâ sürdürüyorlar. Ama ben bağımlı şiir derken Aragon'un, Eluard'ın şiirini kastediyorum. Ölen budur ve kesinlikle gömülmüştür. Yeniden doğması doğrusu beni çok şaşırtır. Gene de bazı filizlenmeler ve azınlıkta olan kişiler vardır. Ama pek o kadar önemli değil. Büyük çalışma her şeyden önce yazıyla, onun biçimiyle, işleyişiyle, gelişimiyle uğraşan kişilerce yapılmıştır. Hatta bu bir bakıma biçimciliğin başarısızlığını onaylayan Lettrisme akımı gibi bazı aşırılıklara kadar varmıştır. Ama bu da bağımlı şiir gibi bir çıkmazdı.

L.Y. : Ozanlar Lettrisme'in yazı biçimlerini kullanıyorlar mı?

J.P. : Hayır, daha çok Lettrisme'in dilbilim buluşlarını kullandığını söyleyeceğim. Bu gün için hiçbir ozan bundan esinlenmemektedir. Ama bunun tersine, oldukça halkçı, oldukça göze çarpan bir şiirin varlığından söz edilebilir. Özellikle Jacques Reda'yı düşünüyorum. Çok anlaşılır, çok etkileyici, çok sevilen bir dili var. Reda 20.yy'ın ikinci yarısının önemli bir Fransız ozanı. Bunun dışında Gerçeküstücü olmayan, ama çağdaş ozanlar için büyük örnek olarak kalan ozanlar var. Özellikle Francis Ponge bunlardan biri. Oldukça özgün biçimi, konuları ve yazışıyla yeri doldurulamaz olmayı bilmiştir. Ancak şu anda doğrudan doğruya Ponge'dan esinlenen birinin olduğu söylenemez.

L.Y. : İzlediğim kadarıyla Fransız yazınında yeni bir dil yaratmayı deneyen ozanlar var. Bu çabaları biraz açıklayabilir misiniz?

J.P. : Evet. Bunun için 70 yıllarında Denis Roche'dan esinlenerek doğan bir akımdan söz etmem gerekecek. Denis Roche 1960 yıllarında "Tel Quel" dergisinin bir yol arkadaşıydı, ancak daha sonra "Tel Quel" den çok yerde ayrılan, dilbilimin ve yapısalcı yaklaşımın bütün verilerinden yararlanan "TXT" adlı bir derginin çıkarılmasına katıldı. Onlar için şiir, başka araçlarla sürdürülen bir düzyazıydı. O zaman bütün bu insanlar, sonunda Barthes'ın söylediği çağdaş dönemin büyük dramını farkettiler. Bu, dilin bölümlere ayrılmasıdır; insanlar artık anlaşamıyorlar, arada iletişim olmuyor. Diller, yalnızca toplumsal sınıfların değişikliklerine uyarak var olmuyorlar, onları aşıyorlar, yani aynı sınıf içinde mikro-diller bulunuyor;

bunun tersine argo gibi halk katmanlarınca konuşulduğu kadar öğrenci çevrelerinde de konuşulan diller var. Yavaş yavaş, büyük iletişim araçlarınca gerçekleştirilmeye çalışılan, konuşmayı tek bir düzene sokmanın üstüne bu mikro-diller mozaik'i oluştu. Bu da zaten "TXT"nin çalışmasıydı. Yani şiirde, bütün sesleri aynı anda konuşturmak isteği. Bu 30'lu yılların büyük faşist ozanı Ezra Pound'un düşüydü. Aynı zamanda da "TXT"nin arayışıydı. En azından faşizm. Ama politik tutumların şiirsel yaratıcılıkla hiçbir ilgisi yok.

Bu arada şunu söylemek isterim. Türkiye'de, Fransa'dakinden çok daha fazla şiir okunuyor. Fransa'da şiir dergilerinin okuyucuları çok sınırlı.

L.Y. : Şiir dergileri satılmıyor mu?

J.P. : Satılıyor, ama hep aynı kişilere. Şiir okuyucuları, öğrenciler, öğretim üyeleri, aydınlar ve ozanlar. Fransa'da belki de 3 milyon ozan var. Ya da en azından kendini ozan sanan 3 milyon insan var. Şiir kendine yeterek yaşıyor diyebiliriz ama düşünce tröstlerinin kulakları kirişte. Yapılacak ilk şiirsel hareket gözleri açmaktır. □

Tatar Manav, karton, 106x80 cm — Pirosmanaşvili

Tarık Günersel

SAYFALARIN ÖTESİ

birer kara delik gözbebekleri
karşısında aynada duranın. "muzaffer bir çöp kralı.
anılara bastığından bihaber
ama gururlu."

ne verimli, ne çorak. kuşsuzluk
duyulabilir
az gayretle. hoş ama ürkütücü
bir yarıktan
ince buhar sütunu: sözler. bildiğim
ama duymamam gereken. usul usul ağıyorlar
Satürn'den Regülüs'e giderken
bir kara delikten geçmekte olan
kulaklarıma. birazdan deprem.
bu ovanın altında biri var korkarım
bu ovanın altında ben varım
yaptığım hiç bir şeyi ben yapmadım
beni tanıdığını söylüyorsun gururla
seni öldürmek istediğimi biliyor musun
yazmamak için yazmak hep
    söylememek için konuşmaların hepsi
        bakmamak için bütün bakışlar
her aşama iniş bu tekilleşmede
dokunulan kelimeler yokoluyorlar

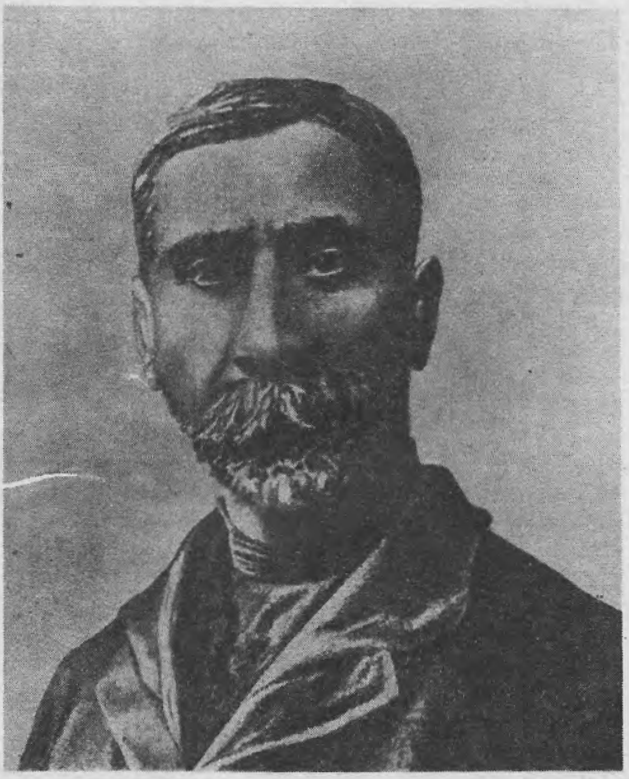
bu sayfada hiç bir şey yok
sayfa bile yok. ölümünüz var
sadece — arzularınız
dan oluşan uçsuz bucak
sız bir boşluk halinde

sayfaların ötesi
nde

söylemek istediğin şeyleri söylemek istemediğini biliyorum
söylemek istemediğin şeyler söylemek istediklerin
daha ne kadar böyle el ele bakışacağız merak ediyorum
kendine bakmamak için bana bakıyorsun biliyorum. şimdi reklâmlar
gördüğün benden çok kendinsin
sert adımlar bayrak odasının gecesinde ayağa kalkıp
millî marşı hafızadan dinlemesi
sağır ihtiyarın. beyaz
beyaz beyaz beyaz beyaz beyaz şu hayal benim. onca gerçekten
sonra. üç beş tahta parçasıyla
kurduğum. yaşını başını almış
biri olarak.
yazları buraya
göç edebilirim
artık. benim çünkü
bu hayal. onca gerçekten sonra
hak ederek
kurduğum.
üç beş tahta parçasıyla.
işte hak ettiğim bir şeyi yaptım
hiç bir şey yapmak
istemeden. adını avcuma yazdım: İlk Hayal
(önca gerçekten
sonra)
beyaz beyaz beyaz
tavan
da.
(halı.
mı taş mı.
silüet (aşina) ve hipopotam sesleri.
artık bütün sesler bir, bütün harfler de
geçmişle gelecek de bütün gözler de
bütün bağlar bütün susmalar bütün mesafeler de

NİKO PİROSMANAŞVİLİ

Erast Kuznetsov



Niko Pirosmanaşvili üzerine bildiklerimiz öyle üstünkörü, öyle bölük pörçüktür ki, onun birkaç yüzyıl önce uzak bir yerlerde yaşamış ve ölümünden çok sonra keşfedilmiş bir ressam olduğunu düşünenlerimiz bile olabilir. Bu adamın Signac'dan bir yıl önce ve Maillol'dan bir yıl sonra doğduğuna, yaşamının çoğunu üç tiyatrosu olan ve bir düzine gazete ve derginin yayımlandığı, büyük, uygar bir kentte geçirdiğine, demiryolu işçisi olduğuna, işine tramvayla gittiğine, elektrik kullandığına, uçakları seyrettiğine, 1913 Moskova öncü ressamları sergisine katıldığına, I. Dünya Savaşı çıkınca dehşete kapıldığına, son Rus çarının devrilmesine pek sevindiğine ve ihtiyar denmeyecek bir yaşta, Modigliani'den iki yıl önce öldüğüne inanmak gerçekten zordur. Ne var ki, Pirosmanaşvili yaşarken de bir bilmeceydi. Kim olduğunu, nereden geldiğini, nerede oturduğunu, hatta yaşayıp yaşamadığını bile kimse bilmezdi. Ölümünden sonra hayranları, bir sürü dağınık — ve çoğunun doğruluğu kuşku götürür — bilgiyi bir araya getirdiler. Burada, olguları karşılaştırarak ve ger-

çeğe en yakın görünen bilgileri seçerek, onu olduğundan fazla göstermeden — gerçek bir ünlü için buna zaten gerek yoktur — yaşamını aktarmaya çalışacağız.

Aslam ve Tekla Pirosmanaşvili'nin oğlu Niko, Doğu Gürcistan'da, verimli Kakhetia yöresinin Mirzani köyünde doğdu. Bugün bile aynı aşiretten uzak akrabalarıyla karşılaşmak mümkündür. Şunu belirtelim ki, sanatçının adı Pirosmanaşvili'dir; Pirosmanişvili, Pirosmana, Pirosman vb. kendisinin adını aklına estiği gibi kısaltmasından ortaya çıkmıştır. Bunlardan yalnız "Pirosmani" olağan kabul edilen bir kısaltmadır. Niko, kimlik belgesi ya da herhangi bir kilise kaydı bulunmamakla birlikte, büyük olasılıkla, hizmet sicilinde (kendi bildirmesine göre) yazılı olan 1862 yılında doğmuştur. Doğruluğu kesin değilse de, birtakım kaynaklarda doğum günü 5 Mayıs olarak geçmektedir.

Sanatçının doğduğu Mirzana köyü, bir yanda dağlara doğru basamak basamak yükselen, öbür yanda görkemli Alazan Vadisi'ne oldukça sert bir iniş yapan tepeleri, ekili tarlaları, bağları bahçeleriyle, Kakhetia'nın tipik özelliklerini taşıyan, günlük güneşlik, şirin bir yerdi. Niko Pirosmanaşvili'nin resimlerini görmüş olan herkes, ilk çocukluk yıllarının izlenimlerini yansıtan bu tepeleri anımsayacaktır kuşkusuz.

Talih daha başından ona sırt çevirdi. Varını yoğunu yitiren babası, ailesiyle birlikte, çok uzaklardaki Şulaveri'ye taşınmak zorunda kaldı. Orada, zengin bir toprak sahibinin yanına bağcı olarak girdi. Çok geçmeden Niko'nun ağabeysi öldü. Bunu, önce babasının, sonra da annesinin ölümü izledi. Niko ile iki ablası hem öksüz, hem de yetim kaldılar. Anlaşılan, ablalardan biri evlenip başka bir yöreye taşındı, ama Pepuça adındaki öteki abla Mirzani'ye döndü. Bu olayları izleyen birkaç yıl oldukça karanlıktır; toplanabilen bilgiler, bir iki nokta dışında, birbirini tutmamaktadır. Sanatçının kendisi de hiçbir zaman çocukluk günlerinden söz etmek istememiştir. Ama ilk gençlik izlenimlerinin onu derinden etkilediği, yapıtlarının bütününden ayrı duran bir dizi resimden anlaşılabilir. Bu resimler, sıradan gündelik konuların işlendiği (bir köy meydanı, bir horoz, tavuk ve civcivler, bir erkek çocuk, bir bahçe kapısı, çocuğa veda için el sallayan bir anne) değişik kompozisyonlardır. (...)

Gürcü Kadın ve Tef, yağlıboya, 110x89 cm

Kısacası, Pirosmanaşvili'nin çocukluğuna ilişkin tek kesin bilgimiz, onun, babasının eski patronları olan

Bolmisi'de St.George Bayramı, karton, 79x263 cm

Harman Yeri,
karton,
72x100 cm

Kalantarov ailesi tarafından alındığı ve 1870 ortalarında Tiflis'e götürüldüğüdür. Bu güzel, garip kent Pirosmanaşvili'nin ikinci memleketi olmuş, hem dehasını uyandırıp beslemiş, hem de trajik ölümünün koşullarını hazırlamıştır.(...)

Kalantarovlar iyi yürekli ve varlıklıydılar, Niko'yu da içten bir sevgiyle benimsemişlerdi. Onların yanında uşak gibi değil, evlat edinilmiş bir çocuk gibi yaşıyor, ailenin kendi çocuklarından ayrı tutulmuyordu. Ağır gündelik görevlerle de yükümlü olmadığından, yoksul ve yetim bir köylü çocuğu için düşünülemeyecek bir rahatlık içinde büyüdü. Kendine ait bir odası bile vardı. Okuma yazma öğretildi (ilkin Gürcü dilinde, sonra Rusça), sık sık tiyatroya götürüldü. Resim yapmaya bu sıralarda başlatı. Kalantarovlar çalışmalarından gurur duyuyor ve bunları her fırsatta konuklarına gösteriyorlardı. (...)

Kalantarovlar Niko'nun yanlarında kalmasına razıydılar; ama o hoşnut değildi bu konumdan; belki daha o zaman bile yükümlü olduğu olağandışı görevin bilincine varmıştı. Dalgındı, ayakları yere basmıyordu; ama aynı zamanda gururlu ve kendini beğenmişti: yetişkin bir genç için onur kırıcı bulduğu asalak durumunda olmaktan üzülüyordu.Gelgelelim,hiçbir şeyi ciddiye almıyor, yaşamına hiçbir hedef — en iddiasız türden bile — koymuyordu; tam tersine, kendini akıntıya koyvermiş gibiydi. Bir süre bir basımevinde çalıştı, ama kısa bir süre sonra, açık seçik bir neden belirtmeden oradan ayrıldı.

Kalantarovlar'ın iyi yürekli kadınlar ve çocuklarla dolu evi genç adamı yaşamın usandırıcı gündelik dertlerinden uzak tutmuştu. Pirosmani bu sırça köşkten çıktığında, bön, beceriksiz ve tek başına yaşamaya tümüyle hazırlıksız bir durumdaydı. Ama belki de bu çevre, çocukların büyümekle yitirdikleri saflığın ve çocuksuluğun onda olduğu gibi kalmasına yaramıştır.

Niko bağımsızlık yönünde ilk adımını 26-27 yaşlarında, resim aşkının onu bir tabelacı dükkânı açmaya itmesiyle attı.Akla yatkın bir girişimdi bu — hiç değilse, geleceğin habercisiydi az çok — ama uygulama ters gitti. Georgi Zaziaşvili adında sanat meraklısı bir gençle (daha geç bir tarihte, önemce Pirosmani'nin çok altında olmakla birlikte, o da ressam oldu) şık bir semtte, büyük olasılıkla Kalantarovlar'ın yardımıyla, bir yer kiraladı. Gelgelelim, ne ticaretten anlıyor, ne de doğru dürüst tabela yapabiliyordu. Doğal olarak kısa sürede işi batırdı. (...)

Bu talihsiz girişim Pirosmani'yi kendine iş aramak zorunda bıraktı, çünkü gururu ve onuru Kalantarovlar'a geri dönmesine olanak vermiyordu. Geçimini sağlamak için Transkafkas Demiryolları'na frenci olarak girdi. Bu basit ama yorucu ve düşük-ücretli iş, ne mevki, ne de para açısından hiçbir gelecek

vaadetmiyordu; ne var ki, meslek eğitimi görmemiş bir gencin bulabileceği tek tük işlerden biriydi. Tiflis'in ötesine gitmemiş olan Pirosmanaşvili, Demiryollarındaki görevi sırasında, Batum'dan Azerbeycan'a birçok yeni yer gördü, birçok kişiyle — çoğu demiryolu işçisi — tanıştı. Ancak yük katarında sürekli rüzgâr altında çalışmak zorunda olması ve kendine bakmaması yüzünden sağlığı bozulmaya başladı.

Demiryollarında geçirdiği bu üç buçuk yıl, sicilini işleyen memurların bürokrat titizliği sayesinde, yaşamının en iyi belgelenmiş dönemidir. (...) Ve, bu sanat dehasının çok kötü bir frenci olduğu, bu göreve uygun olmadığı — belki de, parlak sanat yeteneğini değerlendirmek dışında, hiçbir işe uygun olmadığı — görevini son derece baştan savma yerine getirdiği, sicilinde açık seçik görülmektedir. Kısacası, 1894'ün başında, Pirosmani Demiryolları'ndan pek bir üzüntü duymadan ayrıldı.

Bundan sonra Pirosmani yeni bir ticaret girişiminde bulundu. Biriktirdiği küçük bir sermayeyle, ilkin el arabasında, sonra da ufak bir dükkânda süt mamulleri satmaya başladı. Dükkânı, kendi eliyle yaptığı biri beyaz, biri siyah iki inek resmiyle süslemiş, kapıya da bir tabela asmıştı. Bunlar, resim alanında ilk ciddi çalışmalarıydı. Bu girişim beklenmedik bir başarı kazandı. Pirosmani işi genişletti, bir ortak aldı, yeni bir yere taşındılar, bir satış elemanı tuttular. Gerçekten büyük bir başarıydı bu, ama nedenini açıklamak zor: belki işe coşkuyla sarıldıklarından, belki bir dizi koşulun denk düşmesinden, belki de kaderin ona bir kez daha "rahata erme" fırsatını sunmasından... Her neyse, Pirosmani zokayı yutmadı ve birkaç yıl içinde tekrar battı! Hem öyle bir batmak ki bir daha iş kurma umudunu kökünden yitirdi. (...)

Kısacası, kendini gene akıntıya koyverdi. Bir süre, kaçışı eğlenceye ve içkiye sığınmakta buldu. Gürcistan'ın ünlü içki âlemlerinin, onca katı ve acımasız bir geçmişe sahip olan bir ülkede ve yüzyıllar boyu kendilerini tehlikeli düşmanlara karşı savunma zorunda kalmış, sürekli teyakkuz durumunda yaşayan insanlar arasında boy vermiş olması gerçekten şaşırtıcı bir olgudur. Ama gelenek ve göreneklerle desteklenen ve Gürcü insanının talihsizlik ve acımasız-

Boğa, karton, 70x100 cm

Eşekli Çocuk, yağlıboya, 99x80 cm

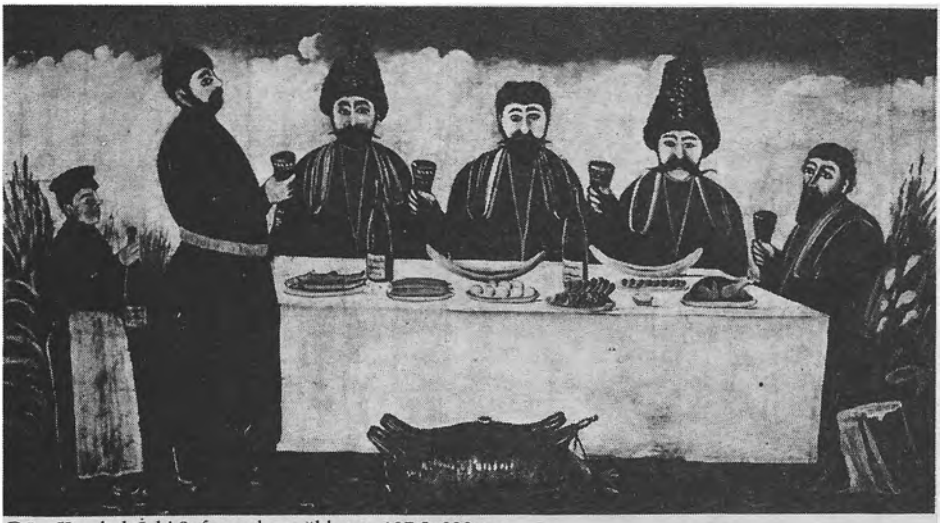
lık karşısında soğukkanlılığını korumasını mümkün kılan, bilgece bir felsefenin yan ürünüdür bu. Ünlü Gürcü şaraplarının su gibi aktığı, leziz yemeklerin sunulduğu, çalgıcı ve şarkıcıların becerilerini sergilediği, herkesin karşılıklı dostluk duyguları içinde, gündelik sıkıntılardan ve küçük hesaplardan sıyrılıp neşeli bir sohbete daldığı bu meclisler, genellikle hep bir ağızdan söylenen şarkılar (Gürcülerin içki sofrası şarkıları kilise ilahilerini aratmayacak kadar görkemlidir) ve gecenin karanlığına gömülü kentin çevresinde yapılan fayton gezintileriyle sona ererdi. Sıcaklar bastırınca da yazlık bahçelerde ya da ırmağın üzerinde, sal veya kayıklarda sürdürülen bu âlemler bir süre — dükkânının gelirinden payına düşen para suyunu çekene dek — Pirosmani'yi oyaladı. (...)

Nihayet paranın tümü bitti, Pirosmani'nin ortağı işi devraldı ve Pirosmani, varını yoğunu yitirmiş olarak ortada kaldı. 1899'da, ya da 1900'de, ya da 1901'de oldu bu olay. Kısacası, yüzyılımızın başında, dünya beceriksiz bir dükkâncıyı yitirdi, ama gerçek bir ressam kazandı. (...)

Pirosmanaşvili'nin yaşamının bu yeni bölümü, dış görünüşüyle hiç de heyecan verici değildi. Bir iki kez Mirzani'ye, ablası Pepuça'yı görmeye gitti; arada bir de birkaç kuruş kazanmak için başka taşra kentlerine geziler yaptı. Bu yaşam, o dönemde — hatta bugün bile — kimseye pek çekici gelmezdi. Ama tam onun istediği yaşamdı. Toplumsal olarak en alt basamaktaydı. Evi barkı, ailesi, eşyası, hatta kimlik kâğıdı bile olmayan tipik bir serseriydi. Kentin kendisiydi onun evi. Nerede resim yapıyorsa, orada yatıp kalkar ve işi bitirene dek kalırdı. Patronları, bazen salt iyilikten, bazen de "hesaplı olur" düşüncesiyle, daha fazla kalmasını önerirler, ama o en ufak bir bağımlılığı bile istemediğinden, bu tür önerileri her zaman geri çevirirdi. (...)

Arasıra bir "yer" (bir bodrum, bir kulübe, merdiven altına sıkıştırılmış bir oda) kiraladığı da olurdu. Dikine oturtulmuş bir tahta sandık ve tuğlalar üzerine uzatılmış birkaç kalas, masa ve yatak yerine geçerdi. Bir mum, ya da "şanslı" günlerinde bir gaz lambası sağlardı ışığı. Görenlerin anlattığına göre, bu geçici barınakların duvarları kendi resimleriyle kaplıymış. Bir yerden taşınmaya karar verince de, her şeyi olduğu gibi bırakır gidermiş (tahta sandıkla kalası nasıl olsa bulabilirdi her yerde). Resimlere gelince, ya müşteri çıkarsa satar, ya da her zamanki eli açıklığıyla komşulara armağan edermiş. Sırtındaki giysiler, uyduruk bir valiz (kapağına silindir şapkalı bir adam resmi yaptığı, saplı bir tahta kutu) içinde taşıdığı boya, fırça ve paçavralar ve kolunun altındaki (sonraları ün salacak) muşamba rulosu dışında hiçbir eşyası yoktu. (...)

Süt Sağan Kadın, karton, 81x100 cm



Dört Kasabalı İçki Sofrasında, yağlıboya, 107.5x202 cm

Çevresindeki dünya, o dünya içindeki yeri, kendini yükümlü gördüğü görev, amaçları ve olanakları üzerinde kafa yorma gereğini duyan bir insan olduğu kesin olmakla birlikte, Pirosmani'nin entellektüel ilgilerinin, onun yaşadığı toplumda, sanılabileceği kadar olağandışı olmadığını da bilmemiz gerek. Gürcü halkında ulusal tarihe karşı yaygın bir ilgi ve gerçek bir şiir sevgisi vardı. Pirosmani bir sürü ozanla (yalnız geleneksel "âşık" türünden değil, yayımlanmış şiir kitapları olan profesyonel ozanlarla da) dirsek sürtüşmüş olmalıydı. Meyhaneler çoğu kez ozanların buluştuğu ve kalabalık bir dinleyici kitlesi önünde, karşılıklı atıştığı yerlerdi. (...)

Pirosmani'nin mizacına ilişkin bildiklerimiz de oldukça çelişkilidir. Hem cana yakın ve konuşkan, diyenler çıkmıştır, hem içinekapalı ve suskun; hem çekingen, hem kibirli; hem ağırbaşlı, hem havaî; hem çocuksu ve içten, hem kuşkucu ve kaba; hem uysal ve esnek, hem inatçı ve öfkeli... Bunların tümüydü kuşkusuz. Bunlar, birçok zıtlığı içinde barındıran, tedirgin, ama yüce gönüllü bir kişiliğin değişik yüzleriydi. Çevresindeki her şeye duyarlı, duygularını içinden geldiği gibi açığa vuran, değişik kişilere karakterinin değişik yönlerini gösteren, ama asla ikiyüzlülüğe sapmayan bir yaratılıştaydı. (...)

Büyük olasılıkla, en belirgin ve davranışlarının bütününü etkileyen özelliği, bağımsızlık tutkusuydu. Gururu ve dikbaşlılığı yüzünden arkadaşları ona şaka yollu "Kont" adını takmışlardı. Bu, kuşkusuz, yalnızca zihniyetini değil, aynı zamanda kendini bir görevle yükümlü gördüğünü ve "yaratan kişi", "Tanrı'nın seçkin kulu" olarak, kendini hükümran hissettiğini de açığa vurmaktadır. (...)

Görünüşünün bile değişik olmasını istiyordu. Avrupalı havasında bir kılık uydurmuştu kendine: dar pantolon, ceket, çoğunlukla dik yakalı, yandan düğmeli gömlek ve geniş kenarlı bir şapka. Montmartre'da kimsenin dikkatini çekmezdi bu kılık, ama Tiflis'de, toplumsal konuma ve ulusal kökene göre, egzotik ama gelenekleşmiş bir Doğu-Batı karışımı kılıkta dolaşan zenaatkârlar, esnaf ve tüccarın arasında, Pirosmani adamakıllı göze batıyordu. Bir sanatçı gibi görünmek istiyordu besbelli: Onun için hem bir yük, hem de bir ayrıcalık demekti bu. Çoğunluk için yaşamın anlamı ve özü olan şeylere sırt çevirmekle, özgürlüğü ve resmi kazandı. Resim, zamanla, insanlarla alışverişten duyduğu zevki yok etti; şarap, artık keyif vermeyen, ancak resim için gerekli bir şey oldu; kadınlar onu hiçbir zaman heyecanlandırmamıştı; arkadaş-

lar da giderek azaldı.

Pirosmani'nin resimleri, genellikle ressamlardan beklendiği gibi, bir atölyenin sessizliği içinde,özgür bir yaratma çabasının ürünleri olarak ortaya çıkmamıştır. Pirosmani, Tiflis çevresinde bir sürü kuruluşa (çoğu tren istasyonları yakınındaki fırınlar, aşevleri, mandralar, manavlar, meyhaneler, tavernalar, şarapçılar, özellikle de sadece "dükkân" dedikleri, bir tür kulüp ve buluşma yeri işlevini gören bir şarapçılara) hizmet sunuyordu. Bu kuruluşların tümünde Pirosmani'nin tabelaları asılıydı.

Çağdaşlarının, yerel sokakları, Pirosmani'nin "özel galerileri" olarak hatırlamalarına şaşmamak gerek. Ne yazık ki, tabelanın ömrü kısadır; nitekim, bugün elimizde sanatçının bu tür çalışmalarından ancak birkaç örnek kalmıştır. Duvar resimleri ve pencere camı üzerine boyadığı resimler ise tümüyle yok olmuştur. (...)

Bir iş aldığında, ilkin konuyu açık seçik belirler, gereken malzemeyi bulur ve hemen işe koyulurdu. Bazen talih yüzüne güler ve tavanarasında ya da mutfakta, insanlardan uzak çalışabilirdi. Ama çoğu kez, dükkânın tam ortasında, birkaç masayı kenara iterek açılan ufacık yerde işini görmek zorundaydı. Dükkân sahibi için, müşterilerin arasında "sanatını icra eden" bir ressamın bulunması yararlıydı, ama Pirosmani için çok tatsızdı bu durum. Çevreden atılan lafları duymazdan gelmek için tüm gücünü harcıyor, ama seyirciler fazla ileri giderse, fırçaları öfkeyle yere atıp dışarı fırlıyordu. Hiç durmadan, bitkin düşene dek — ve anlaşılan yüksek verimle — çalışırdı. Verdiği tek mola, birkaç lokma yemek ve üstüne bir kupa şarap yuvarlamak içindi. Şarap ve daha sonraları votka çalışma arkadaşları oldu; patron her zaman yanıbaşında dolu bir şişe bulundurmakla yükümlüydü.

Ücret, çoğunlukla, bu yemek ve içkiden ibaretti; ama boya ve muşamba giderleri işverene aitti. İşinin karşılığında nakit para aldığı çok enderdi. Alsa bile, duruma göre değişen (çünkü kendisi hiçbir zaman fiyat bildirmez, sadece "Ne uygun görürsen" derdi) küçük bir miktar olurdu genellikle ödenen. Sanatçının kalan birkaç resminin bugünkü değerleri ve bilinmeyen bir resminin keşfedilmesinin ne büyük bir olay yaratacağı düşünülürse, bu durum tuhaf görülebilir. Gerçi yapıtları gerçek değerini ancak ölümlerinden sonra bulan birçok dâhi vardır, ama bu kadarı, resimlerinin değerini hiç anlamayan çağdaşlarına bile garip gelmiş olmalıdır.

Sanatçı ile onun değerini anlamayan toplum arasında her zaman varolan

Orgcu Datiko Zemel İle İçki Sofrası, yağlıboya, 105x193 cm

ve sanatçının ünlenmesini engelleyen çatışma, Pirosmani için ancak kısmen geçerliydi. Hizmet sunduğu çevrede yapıtlarının bütünü tanınıyor ve çoğu kişide — özellikle de başka rakibi olmadığından — içten bir hayranlık ve coşku uyandırıyordu. O güne dek hiçbir tabelacı zenaatinin sınırlarının dışına taşmayı göze almamıştı. Kısacası, Pirosmani istediği parayı elde edebilir, kendisine rahat ve sürekli bir gelir sağlayabilirdi. Gelgelelim, yemekle içki ve arasıra küçük bir para ona yetiyordu.

Sanatçının çevresiyle ilişkisi karmaşık, ama psikolojik açıdan dengeliydi. Bir yandan iş yaşamına uyumsuzluğu yüzünden küçümseniyor, hatta hor görülüyor, öbür yandan, şaşırtıcı bir yeteneğin sahibi ve ender bir zenaatin ustası olarak, sevgi ve saygı görüyordu. Sanatının gerçekten hayranlık uyandırdığı, insanı gülümseten şu sözlerden de bellidir: "Göğsünün içinde bir melek otururdu." Bir yandan, tam anlamıyla yaşadığı toplumun insanıydı ve sanatı o topluma aitti, öbür yandan, yaşama biçimi onu toplumundan ayırıyordu. Kendiliğinden gelişen bu denge, ona psikolojik istikrar sağlamakla birlikte, yalnızca Pirosmani'nin dünyasına, yaşamının ve sanatının ait olduğu dünyaya atıf yapması bakımından, bir soruna da yol açıyordu. Bir yüksek sanat, entellektüel sanat dünyasının varlığı ona çok uzak ve tümüyle yabancı geliyordu. Kendisinin ve sanatının, başka bir değerler sistemi bağlamında kabul edilebileceği ve takdir edilebileceği aklının köşesinden geçmemişti. Başka bir gerçeğin de varolduğunu hiçbir zaman öğrenmeden, ya da bunu ancak belli belirsiz hissederek, bu dünyadan ayrılabilirdi. Belki böylesi onun için daha iyi olurdu.

Ama tarih öyle yazmamıştı. 20. yüzyıl başlarında sanat dünyasının coşkulu arayışları, bir noktada onu içine çekerek tanıdık dünyasından, bilinmeyene sürükledi. Sonuç felaket oldu.

1912 yazında üç genç adam, sonraları Fransa'da Iliazd adıyla ünlenen ozan Ilya Zdaneviç, kardeşi ressam Kiril Zdaneviç ve ressam arkadaşları Mihail Ledentu okul tatillerini Tiflis'de geçirmeye karar verdiler. Genç yaşlarına karşın, daha o zamandan "avant-garde"lığın simgesi birtakım taşkınlıklarla tanınmışlardı. Tiflis'de ilginç bir şeyler keşfetmeyi umuyorlardı. Yükselen "neo-primitiflik" dalgasının izleyicileriydiler. 20. yüzyıl başı sanatının ince, ama yorucu analizciliğinin karşısına koyacak basit, sağlam değerler arıyorlardı. Akademik sanatın dışında kalan üretim biçimlerine (tabelalar, basit basımlar, çocuk resimleri vb.) ve her

İçki Sofrasında Beş Prens, yağlıboya, 104x194 cm

derde deva olan Doğu'ya yönelmek, medet umulan panzehirlerdi. Bu üç genç de, Batı ile Doğu'nun birleşim noktası olarak gördükleri Gürcistan'da çok değerli şeylerin bulunduğu inancındaydılar ve bunda yanılmamışlardı.

Çok geçmeden Pirosmani'nin yaptıklarına rastladılar, heyecanlandılar, başka resimlerini aradılar ve sonunda kendisiyle tanıştılar. Zdaneviç kardeşler birkaç resim satın aldı; böylece ünlü koleksiyonlarının ilk adımını atmış oldular. Bazı resimleri de eşe dosta göstermek üzere Moskova'ya götürdüler. Ledentu, sanatçının iki resmini göstererek, öğrenci ve sanatseverlere bir konuşma yaptı.

Pirosmani büyük bir heyecan yarattı. *Mishen* (Hedef) öncü ressamlar grubunun yaklaşan sergisine katılmasına karar verildi ve sanatçının adı, basında ilk kez, Mihail Larionov'un bir *Moskovskaya Gazeta* muhabiriyle yaptığı görüşmede geçti. (...)

Zdaneviç Tiflis'deyken 10 Şubat 1913 tarihli *Zakavkazskaya Rech* gazetesine, Pirosmani üzerine *Doğuştan Ressam* başlıklı bir yazı yazmıştı. Bu kısa yazıda, sanatçıyı ayrıntılı olarak anlatıyor, tanıtma ve yardım çağrısında bulunuyordu. Adresi de vermişti: Kardanak Şarapevi, Molokani Sk. No 23! (Tiflis Garı'nın yakınındaki bu sokak sanatçının en sık görüldüğü yerdi. Ve orada öldü. Şimdi adı Pirosmani Sokağı'dır.) İlya Zdaneviç'in çağrısı hiçbir tepki uyandırmadı; hatta alayla, "bir fütürist kaçak daha" diye nitelendirildi.

Böyle bir ilgisizlikle karşılaşınca, İlya Zdaneviç, 29 Haziran 1914 tarihli *Vostok* gazetesinde, Pirosmani üzerine bir yazı daha yayımladı. Sanat uzmanlarının nasırlaşmış kayıtsızlığını suçladığı bu yazıda kullandığı kaba dilde — "Avrupalı orospu çocukları! Sizin şairlerinizin, ressamlarınızın, eleştirmenlerinizin hiçbiri onun muşambalarının bir santimetresi kadar etmez!" — bu çabasının da hiçbir yere varmayacağının bilinci ve umutsuzluğu yatmaktadır. Gerçekten de öyle oldu. Ayrıca, tam bu sıralarda patlayan I. Dünya Savaşı'nın yol açtığı acıların yanında, iyi bir sanatçı bile pek önemli olamazdı.

Savaş, Pirosmani için zor bir sınav oldu. Her şeyden önce, içki satışı yasaklandı ve sanatçının barınağı olan bütün meyhaneler kapatıldı. Üzerine resim yaptığı ve o kendine özgü biçemini yaratan siyah muşamba ortadan kalktı. Dahası, iyi yağlı boya bulunamaz oldu: Gaz sobasının üstüne koyduğu cam parçalarında biriken isle hazırlamak zorunda kaldı boyalarını. Fiyatlar ve kiralar fırladı. Ama dilencilik ve açlıktan çok daha acı şeyler bekliyordu onu.

Tuhaf ama, savaş felaketi Pirosmani'ye duyulan ilgiyi yok etmedi. Tam tersine, artırdı bile — ama bir dokunup dönerek. Pirosmani'yi keşfeden, tanıtan, resmindeki biçim mükemmelliğini öven Rus ressamları olmuştu. Ama yine de ona tümüyle akademik sanatın gözlükleriyle bakmışlardı. Bu kez Gürcistan'ın genç sanatçıları (ressamlar kadar ozanlar da) ona hayranlık duymaya, sanatında şiirsel bir derinlik görmeye ve onu, kendi arayışlarını yönlendirebilecek bir ulusal sözcü olarak yüceltmeye başladılar.

O dönemde Gürcü kültürü bir yol ayrımındaydı; ne yöne gideceği de belli değildi. Bir zamanlar Doğu'nun Hıristiyan kültürünün kendine özgü, güçlü bir dalı olan Gürcü sanatı yozlaşmış ve ancak 18., özellikle de 19. yüzyılda Avrupa Rönesans-sonrası sanatına bir geçişle yeniden canlanmıştı. Ama, mantıklı olsa bile, bu gelişmede ulusal tavırdan ve halkın felsefesinden bir kopukluk vardı. 20. yüzyıl başlarının toplumcu eylemler ve ulusal bilinçlenme ortamında yetişen ve her alanda ulusal diriliş özlemiyle yanıp tutuşan genç kuşağa, Avrupa kültürüyle geleneksel halk kültürünü birleştirme görevi düşüyordu. Yeni kuşağın gözünde, Pirosmani geleneğin canlı örneği, böyle bir bileşim yaratma çabasının elle tutulur kanıtıydı.

Kısacası, Pirosmani, genç sanatçı-

Tiflisli Dükkâncılar Yemekte Gramofon Dinliyorlar, yağlıboya, 176x116 cm

larla alışılmış akademik yöntemleri savunan — hatta bunları putlaştırma eğiliminde olan — yaşlılar arasında çekişme konusu durumuna geldi. Yaşlıların en büyük ödünü, Pirosmani'nin yeteneğini teslim etmek ve klasik öğrenim görmemiş olmasına üzüntülerini bildirmekti; ancak o zaman gerçek bir sanatçı olabilirdi görüşündeydiler. Onu, sanatta yeni bir aşamanın simgesi olarak kabul etmeleri olanaksızdı; bu noktada genç kuşakla boğaz boğaza geliyorlardı. Polemik öyle sertleşti ki, sanatçılar Pirosmaniciler ve karşı-Pirosmaniciler olarak ikiye bölündü.

Pirosmani'nin kendisi, 1915'te doruğa ulaşan bu polemiğe hiç karışmamıştı. Hâlâ eski yaşamını sürdürüyordu. Resimleri kişiliğinden daha çok ilgi topluyordu. Genç kuşağın doğal benmerkezciliği ve sanatı yaratıcısından ayrı tutma geleneği düşünülürse, bu olağandı. Pirosmani'nin, 5 Mayıs 1916'da, Zdaneviç tarafından atölyesinde düzenlenen ilk kişisel sergisinde bulunup bulunmadığını bile bilmiyoruz. Zdaneviç kardeşlerin satın aldığı resimlerden oluşmuştu sergi ve yalnızca birkaç saat süren kısa bir faaliyet olmasına karşın, 80 kadar konuk geldi ve basında olumlu yazılar çıktı.

Yine Mayıs ayında, Gürcü Sanat Derneği, Pirosmani'yi tartışmak üzere iki kez toplandı ve onu desteklemeyi, yani bazı resimlerini satın almayı ve bilgi toplayacak bir komisyon oluşturmayı uygun gördü. Pirosmani, derneğin bir sonraki (25 Mayıs) toplantısına çağrıldı. İçeri girmesi bir heyecan dalgası yarattı, oradaki ressamlardan birçoğu resmini çizmeye koyuldu. Bu toplantıda, daha doğrusu toplantının sonuna yaklaşırken, Pirosmani ünlü konuşmasını yaptı. Aktarımda eksiklikler olmuşsa bile, bu konuşma yine de onun kişiliğini çok iyi yansıtır. "Kardeşler, bize ne gerek biliyor musunuz?" dedi. "Şehrin tam göbeğinde — öyle ki, herkese yakın olsun — toplanabileceğimiz büyük, ahşap bir ev yapalım. Büyük bir masa, bir de büyük semaver alalım, bol bol çay içelim, resimden, sanattan konuşalım. Ama sizin istediğiniz bu değil. Siz başka şeylerden söz ediyorsunuz."

Toplumun farklı basamaklarından gelen ve öğrenimlerinden ötürü onu etkileyen sanatçılarla iletişim kurma isteği, gösteriş merakından çok, gerçek bir sanat aşkının birleştirdiği bir "kardeşlik" kurulabileceği yolunda beslediği belirsiz umuttan ileri geliyordu. Ama dernekteki sanatçılarla karşılaştığı an, bu umut tuzla buz oldu. Van Gogh onu anlardı, ama acaba onlar anlamışlar mıydı? Toplantıda neler olup bittiğini tam bilmiyoruz; büyük olasılıkla sempatiyle, ya da en azından ölçülü bir tarafsızlıkla karşılanmıştır. Ama kafasında kurduğu dünya ile (ve o dünya ışık-pervane örneği çekiyordu onu) gerçeklerin çakışmadığını, bu kişilerin, çoğunlukla efendi, zeki ve yetenekli olsalar da, aynı kardeşlik duygusunu paylaşmadıklarını hissetmişti. Öyle derinden hissetmişti ki bu uyumsuzluğu, geleneksel Gürcü nezaketini bir yana bırakıp bundan açıkça söz etme cesaretini bulmuştu. (...)

Bu beklenmedik kabul, 19 Haziran 1916'da *Sakhalkho Purtseli* gazetesinin resimli ekinde, *Niko Pirosmanaşvili, Bir Halk Sanatçısı* başlığı altında, Niko'nun fotoğrafının ve Sanat Derneği'ne sunduğu resmin kopyasının çıkmasıyla en üst noktasına ulaştı. Gazetenin satışı oldukça yüksek olduğundan, bu yazının epey yankı uyandırdığı düşünülebilir. Böylece, geniş bir okur kitlesi de Pirosmani'nin kabulüne tanık oldu. (...)

Pirosmani, entellektüel sanat dünyasına, o dünya kendisini ne kadar isterse istesin, girmezdi. Ama bilgi ağacının yasak meyvasını ısırdıktan sonra, önceki yaşamının doğal dengesine de dönemiyordu. İki akıntı arasına sıkışmış, "Bu dünyaya yalnız geldim, yalnız gideceğim," deyip duruyordu. Bu kehanet doğru çıktı. İçinde bir şeyler kırılmıştı. Meyhane köşelerinde, "Dost değil bu dünya, istenmiyorsun içinde," gibi sözler mırıldandığı işitiliyordu.

Yaşamının son iki yılında birden

Fıçı Taşıyan Hamal, yağlıboya, 54x34 cm

çöktü, hatta sonuna doğru akli dengesini bile yitirdi. Hızla değişti, yaşlandı, onu iki üç ay görmeyen arkadaşları tanımakta güçlük çekiyorlardı. Gürcü Sanat Derneği toplantısına gidişinden altı ay sonra çekilen bir fotoğraftan ne kadar kötülediği görülebilir. Üstü başı dökülüyor, kış ortasında paltosuz geziyordu. Boya kutusunu yitirmişti, sırtına vurduğu bir çuvalda taşıyordu malzemesini; sonra onu da yitirdi, boyaları, fırçaları ceplerinde taşımaya başladı. Önceleri içki arkadaştı ona, ama artık votkasız yapamıyordu. Tek başına içiyordu. Sürdürdüğü bir iki ilişkiyi de kopardı. Sık sık adres değiştiriyor ve nerede olduğu çok zor bulunuyordu.

Tek değişmeyen resmiydi. Eski güven ve becerisiyle resim yapmayı nasıl sürdürdüğünü, 1916 ve 1917 tarihli resimlerinin nasıl olup da daha iyi koşullarda yapılan önceki resimlerinden kötü olmadığını, hatta bazı bakımlardan onları geride bile bıraktığını ancak bir ruh doktoru açıklayabilir. Resmindeki bu yeni aşamanın, bedensel ve kafasal gücünü giderek yitiren biri tarafından geliştirildiğine inanmak gerçekten zordur.

Ona hâlâ — belki eskisinden de fazla — saygı duyan sanatçılar, yardım edebilme umuduyla arasıra ziyaretine gidiyorlardı. Ama artık değiştirebilecekleri bir şey yoktu; verdikleri para ise hemen içkiye harcanıyordu.

1916 sonlarında Pirosmani'yi ziyaret eden genç ressam Lado Gudiaşvili'nin 1917 baharında onunla son kez görüşmesi içler acısıdır: Sanatçı tüm melekelerini yitirmiş gibiymiş, sürekli aynı sözleri yineliyor, bilinçsizce kafasını ve ellerini oynatıyormuş.

Bu ziyaretten kısa bir süre sonra Pirosmani ortadan yok oldu. Hâlâ birkaç arkadaşının bulunduğu bir köye gitmişti belki. Ama 1918 başlarında, Zestafoni kentinde bir şarapçı için birtakım işler yaptığını biliyoruz. Şubat ya da Mart 1918'de Tiflis'e döndü.

Daha beter bir durumu düşünmek zor: Çarlık Rusya'sından ayrılan Gürcistan, Kafkasya Cumhuriyeti'nin parçası olmuş, ama bu gevşek konfederasyon, beklendiği gibi, birkaç ay içinde çökmüştü. Devlet güçsüz, ekonomi batmış, Türk sınırında süregiden çarpışmalar son kaynakları tüketmişti. Binlerce mültecinin doluştuğu Tiflis'de yiyecek ve barınak kıtlığı çekiliyordu ve Pirosmani'ye eskiden iş sağlayan kuruluşlar hâlâ kapalıydı.

Molokani Sokağı, No. 29'daki şarapevinin bölmeyle ayrılmış bir köşesi Pirosmani'nin son sığınağı oldu. Orada, taş döşemenin üstünde, paçavralara sarınıp yatıyor, arasıra çıkan bir iki işle ancak karnını doyurabiliyordu. Bir gün, komşulardan biri onu yerde baygın buldu; üç güne yakın, yemeden içmeden yatmıştı orada. Bir araba tutularak yakındaki hastaneye götürüldü. Mihailovski Hastanesi kayıtlarında, 7 Nisan 1918 günü, adı bilinmeyen altmış yaşlarında bir dilencinin kötü durumda getirildiği ve birkaç saat sonra kendine gelmeden öldüğü belirtilmektedir. Ölüm nedeni olarak "Ciğerlerde ödem, kardiyak kasta hipertrofi, siroz, pankreas atrofisi ve kronik böbrek iltihabı" yazılıdır. Cenaze Kuki'deki St. Nina Mezarlığı'na götürülmüştür; ama herhalde kimsesizlere ve dini bilinmeyenlere ayrılan köşeye gömülmüş olduğundan, herhangi bir kayıt yoktur.

Kısaltarak çeviren: Deniz Ülken

CEMAL SÜREYA

GÜNÜBİRLİK

denemeler

ADAM YAYINLARI

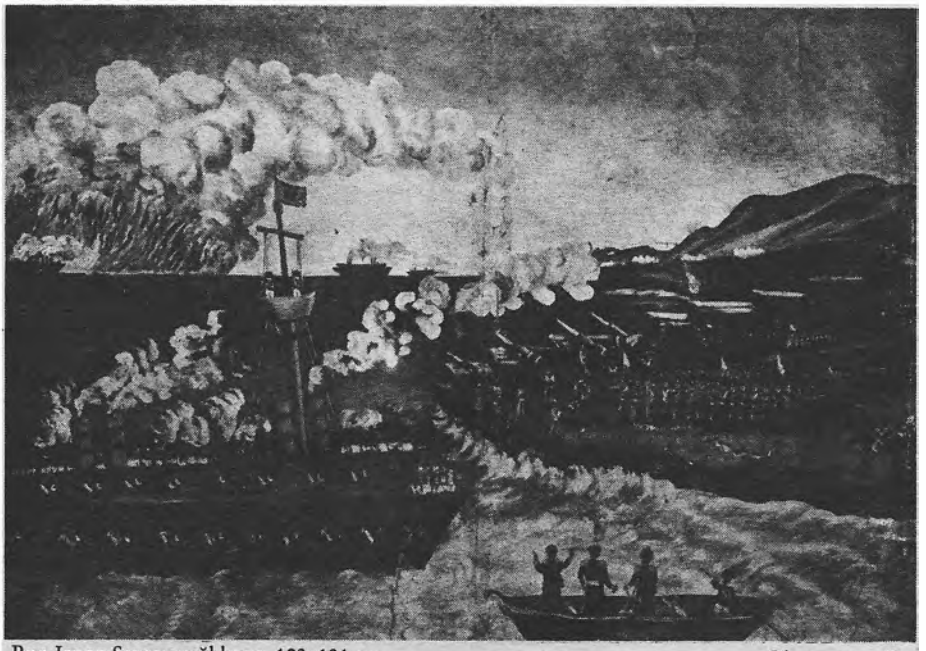
RUS BİÇİMCİLERİ

Yazın eleştirisi ve dilbilim çalışmaları yapan Rus Biçimci Okulu, Rus Devrimi'nden az önce ortaya çıktı. Moskova Dilbilim Çevresi 1915'te, Pertrograd Şiir Dilini İnceleme Kurumu da *(Opoyaz)* 1916'da kurulmuştu. Bu iki grup, zamanın akademik kabullerine, yeni-gramercilere, simgecilere, ruhbilimcilere, toplumbilimcilere ve düşünce tarihçilerine karşı şiddetli bir polemik başlattılar. Brik, Klebnikov ve Mayakovski gibi fütürist şairlerin de saflarında yer aldığı bu gruplar, Rusya dışından gelen yeni kavramların katkısıyla düşüncelerini sağlamlaştırdılar. Özellikle (aşağıdaki tezlerin altıncısında değinilen) De Saussure'ün ve Husserl'in çalışmalarından yararlandılar. En etkin üyesi Roman Jakobson olan Moskova grubu daha çok dilbilimle ilgilenmiş, *Opoyaz* grubunda ise daha çok yazın tarihçileri yer almıştı.

Bolşevik Devrimi bir boşluk yaratınca, Biçimciler hemen bu boşluğu doldurdular. Kısa zamanda Sovyetler Birliği'nin önde gelen yazın okulunu oluşturdular. Etkinliklerin asıl merkezi Petrograd Sanat Tarihi Enstitüsü idi. Eikhembaum, Şklovski, Tomaşevski ve Tinianov gibi önde gelen Biçimciler'in hepsi burada çalışıyordu. Ancak, Devrim'in bir sonucu da, Biçimciliğin Ortodoks Marxist yazarlar tarafından giderek artan ölçüde eleştirilmesiydi. En önemli eleştiriler Troçki, Buharin ve Lunaçarski'den geliyordu. Biçimciler kendilerini savunabilmek için kuramlarını geliştirmek ve toplumsal yaşam ile yazın arasındaki ilişki gibi konularda görüş bildirmek zorunda kaldılar. Parodi ya da aliterasyon gibi yazın oyunlarını tartışma heyecanı içinde önceleri bu tür konuları göz ardı etmişlerdi. Aşağıdaki tezler, özellikle sekizinci tezin sonuç bölümü, Biçimciler'in çevresinde oluşan fırtınalı tartışma havasını üstü örtülü olarak yansıtmaktadır.

Biçimciler zamanla daha da artan bir baskıyla karşılaştılar. Jakobson 1920'de Moskova'dan ayrılarak Prag'a gitti. Geride kalanlar, Ortodoks Marxist eleştirmenlerle ölçülü tartışmalara giriştiler.

Tartışma, "evrimci" ile "jenetik" açıklama, "tekçilik" ile "çoğulculuk" sorunu ve "artsüremli" ile "eşsüremli" çalışmaların doğası konularında karşıt görüşler çevresinde dönüyordu. Biçimciler — öncelikle de Eikhembaum — Marxism'in, toplumsal ve ekonomik sorunlarda evrimci yaklaşımı benimserken, ideoloji söz konusu olduğunda jenetik yaklaşımı benimsediğini, ideolojik olayları dışsal toplumsal ve ekonomik olaylarla açıkladığını öne sürüyordu. Ancak, bu çizgide ilerleyen tartışma Ortodoks Marxist düşüncenin bir zayıflığını sergilemekle birlikte, Biçimci yaklaşımı açıklığa kavuşturma yolunda hiçbir işe yaramıyordu. Sonraları çeşitli çizgilerde tartışma olanakları da yitirildi. Şklovski önce Biçimci eleştirinin teknolojik olduğunu, şiirin hünere dayanan ve mekanik olan yanını açıkladığını ileri sürdü. Ama ardından bir kuram geliştirdi. Bu kuram ideoloji ile yazın türlerinin karşılıklı bir gerilim içinde olduğunu, bu gerilimin yol açtığı biçim bozukluğunun, yazın eleştirmeninin alanını oluşturduğunu savunuyordu. Eikhembaum daha ince bir yaklaşım benimseyerek yazın piyasası, yayın toplumbilimi vb. ile ilgilenmeye başladı ve yazın çalışmalarının özgüllüğüne uygun belirli bir "yazın ekonomisi" arayışı içine girdi.



Rus-Japon Savaşı, yağlıboya, 103x131 cm Pirosmanaşvili

Biçimci yaklaşımı yeniden ifade etme girişimlerinin en ilginçleri 1928'de Roman Jakobson ve Yuri Tinianov tarafından yapıldı. Bunlar, Eikhembaum'un evrimciliğini De Saussure'den etkilenen bir yapısalcılığa dönüştürdüler. De Saussure artsüremliliği, içindeki her "an"ın ancak öncesindeki tüm anlar bağlamında anlaşılabileceği bir düzen olarak tanımlıyordu. Örneğin, briçte oynanan herhangi bir elin anlamı ondan önce oynanmış olan tüm ellere bağlıdır ve bunlar bilinmeden o elin anlaşılması olanaksızdır. Buna karşılık eşsüremlilikte her anın anlamı, şimdiki zamanın içindedir; kapsamı, var olan verilerin birbirleriyle olan ilişkilerine bağlıdır. Örneğin, satranç oyununda, herhangi bir hamle, önceki hamlelere gönderme yapılmaksızın anlaşılabilir. Jakobson ve Tinianov'a göre her eşsüremli dizge, öteki dizgelerle karşılıklı ilişki içindeydi. Ancak, "düzey" (bir toplumdaki "ekonomik düzey", "siyasal düzey") gibi sözcüklerin indirgemeci çağrışımlarından kaçınmak ve devingenlik izlenimi vermek için, araştırma alanlarının sınırlarını çizmede "dizi" sözcüğünü kullandılar.

Ancak, (özlü ve sıkıştırılmış) Jakobson-Tinianov tezleri, bitimine yaklaşmış bir hareketin doruğuydu. 1930'da Şklovski hareketten ayrılmış, az sonra da öteki Biçimciler susturulmuştu. Tinianov tarihsel roman yazmaya yönelmişti; 1943'te de öldü. Jakobson savaşa değin Prag'da kalarak Biçimciliği Yapısalcılığa dönüştürme yönünde başlatılmış olan çalışmayı sürdürdü. Daha sonra A.B.D.'ye göç etti; Harvard ve MIT'de ders verdi. Biçimciliğin düşünce tarihine katkısını canlı tutan büyük ölçüde Jakobson olmuştur. Levi-Strauss'u derinden etkilemiş, onunla birlikte Baudelaire'in *Les Chats* (Kediler) adlı şiiri üzerinde çalışmıştır. 1960'larda Biçimcilik yeniden ilgi görmeye başladı: Tinianov'un anıları *Novy Mir*'de dizi olarak yayımlandı; Fransa'da Biçimci yazıların bir derlemesi çıktı, bunu başka ülkelerdeki yayınlar izledi.

Aşağıda "Jakobson-Tinianov Tezleri" diye anılan "Yazım ve Dilbilim Çalışmalarında Sorunlar" başlıklı yazı ile Yuri Tinianov'un "Yapım Kavramı" başlıklı yazısını sunuyoruz.

YAZIN VE DİLBİLİM ÇALIŞMALARINDA SORUNLAR

Jakobson ve Tinianov

1

Rusya'da yazın ve dil bilimlerinin ivedilikle gündeminde bulunan sorunlara sağlam bir kuramsal temelden yaklaşılmalıdır. Bunlar ele alınırken, giderek daha sıklıkla eski kısır yöntemleri yeni yöntembilimsel işlemlerle birleştiren ve saf bir ruhbilimcilik ile benzeri kalıntıları, aldatıcı bir biçimde, yeni bir terminoloji kılıfı altında sunan mekanik kurgulardan kesinlikle vazgeçilmesi gerekir.

Çözümlemenin yerini terminoloji sıralamasının ve olayların sınıflandırılmasının aldığı akademik seçmecilik ya da eski "biçimcilik" ile bir uzlaşma söz konusu olamaz. Sistematik bilimler olan yazın ve dilbilim çalışmalarını gelişigüzel ve öyküsel anlatılara dönüştürme girişimleri son bulmalıdır.

2

Yazın (ya da sanat) tarihi, öteki tarihsel dizilerle çok yakından bağlantılıdır: Bu dizilerin her birinin kendine özgü, karmaşık bir yapısal yasalar bütünü vardır. Bu yasalar incelenmeden yazınsal diziler ile öteki diziler arasında tutarlı bir bağ kurmak olanaksızdır.

3

Yazının evrimi, dizge dışı sorunlar — (etki denen) yazın ve yazın-dışı oluşum sorunları — ikide bir araya karışıp üstlerine kara bulutlar gibi inerse, anlaşılamaz. Yazında kullanılan malzeme, yazınsal olsun ya da olmasın, ancak yapıttaki işlevi açısından bilimsel araştırmanın nesnesi olabilir.

4

Dilbilimde ve yazın tarihinde eşsüremli (durağan) boyut ile artsüremli boyut arasında yapılan keskin ayrım, verimli bir varsayım olmuştur; çünkü dilin — ya da yazının — yaşamındaki her belirli anın sistematik bir niteliği olduğunu göstermiştir. Bugün eşsüremli çözümlemede sağlanan ilerleme bizleri artsüremli çözümleme ilkelerini yeniden gözden geçirmeye zorlamaktadır. Artsüremli bilim de — eşsüremli bilimde yerini dizge ya da yapıya bırakmış olan — olayların mekanik kümelenmesi düşüncesini yeniden belirlemiştir. Dizgenin tarihi başlı başına bir dizgedir. Katışıksız eşsüremliliğin de artık bir yanılsama olduğu görülebilmektedir; eşsüremli her dizge, dizgeden ayrılması olanaksız yapısal öğeler olarak kendi geçmişini ve geleceğini de içerir. (Bir yanda: biçem özelliği olarak kullanımdan kalkmış sözcükler, modası geçmiş kabul edilen yazın ve dilbilim nesneleri, ölen bir dil. Öbür yanda: dizgede yaratıcılık sayılan dilde ve yazında yenilikçi eğilimler.)

Eşsüremli ve artsüremli çözümleme arasındaki karşıtlık, dizge kavramı ile evrim kavramını karşı karşıya getirmiştir. Artık her dizgenin bizim için zorunlulukla bir evrim olarak var olduğunu, her evrimin de kaçınılmaz olarak dizgesel bir karaktere sahip olduğunu kabul ettiğimizden, bunun temel bir önemi kalmamıştır.

5

Eşsüremli yazın dizgesi kavramı, bir yazın çağını belirten saf bir kavramla çakışmaz, çünkü yalnızca zaman içinde birbirine yakın sanat ürünlerini değil, aynı zamanda yabancı yazınlardan ve önceki çağlardan dizgeye katılan yapıtları da içerir. Birlikte var olan nesneleri bir araya toplayıp her birine eşit hak tanımak yetmez. Önemli olan, belli bir çağ için bunlar arasındaki önem sıralamasıdır.

6

Cenevre Okulu'nun üstlendiği *konuşma* ile *dil* kavramlarının ayrışması ve aralarındaki ilişkinin çözümlenmesi işi dilbilim açısından son derece verimli olmuştur. Bu iki kategorinin (geçerli kural ve tekil anlatım) yazına uygulanması ve aralarındaki ilişkinin incelenmesi çok önemli bir sorundur. Burada da tekil anlatım, geçerli kurallar bütünüyle arasındaki ilişkiden bağımsız olarak ele alınamaz. Bu iki kavramı birbirinden yalıtan bir araştırmacı kaçınılmaz olarak estetik değerler dizgesini çarpıtır ve onun yasalarını saptama olanağını tümüyle yitirir.

7

Dilin ve yazının yapısal yasalarının çözümlemesi bizi gerçekten var olmuş sınırlı sayıdaki yapıların (ya da, artsüremli çözümleme yapılıyorsa, yapıların evrilme tarzlarının) sınıflandırılmasına götürecektir.

8

Yazın (ya da dil) tarihinin yasalarını göstermek, her yazın ya da dilbilim dizgesinin yerini bir başkasının alışını betimlememize olanak sağlar. Ancak, evrimin hızını ya da kuramsal olarak olanaklı görünen birkaç gelişme çizgisiyle karşılaştığında seçtiği yönü açıklamaz. Yazın (ya da dilbilim) yasalarından birkaç çözümü olan belirsiz bir denklem çıkartılabilir — kuşkusuz, çözüm sayısı sınırlıdır, ama zorunlu bir tek yanıt yoktur. Seçilen yön, ya da en azından başat seçim sorununun somut çözümü, yazınsal diziler ile öteki toplumsal diziler arasındaki karşılıklı ilişkinin çözümlemesi yapılmadıkça olanaksızdır. Bu karşılıklı ilişkinin — dizgeler dizgesinin — incelenmesi gereken kendi yapısal yasaları vardır. Her dizgenin yasalarını ayrı ayrı ele almadan dizgeler arasındaki ilişkiye bakmak ağır bir yöntembilimsel yanlıştır.

(1928)

YAPIM KAVRAMI

Tinianov

Yazın sanatı incelenirken iki küme zorlukla karşılaşılır. Birinci zorluk genellikle sözcükler diye adlandırılan malzemeye ilişkindir. İkinci zorluk ise sanatın yapım ilkelerine ilişkindir.

Birinci durumda inceleme konumuzun, pratik bilincimizle sıkı sıkıya bağlantılı olduğu ve çoğu zaman yalnızca bu bağlantıdan ötürü anlam kazandığı görülür. Böyle bir ilişkinin varlığı çok kolay unutulur ve yazınsal çalışma, pratik yaşamdan bütünüyle keyfi bir biçimde gelen başka ilişkiler aracılığıyla yürütülür.[1] Sonuçta malzemenin, rolüne ve hedefine bağımlı olan *çokanlamlı* özelliği gözardı edilir. Aynı biçimde bir sözcükte onun somut işlevine bağımlı olarak eşdeğerde olmayan öğeler bulunduğu gerçeği hesaba katılmaz; bir öğe öbürlerinden öne çıkarılabilir ve dolayısıyla bunların biçimi bozulur ya da kimi zaman renksiz ayrıntılar durumuna indirgenirler. Potebnia'nın ἔν (en, in, at, within [de]) gibi bir sözcükten πᾶν (pan [bütün dünya]) gibi karmaşık bir yazınsal ürüne doğru giderek, bir yazın kuramı oluşturma yolundaki gösterişli çabası daha başından başarısızlığa mahkûmdu, çünkü *en* ile *pan* arasındaki ilişkinin özü *en'*in türdeşsizliğinde ve değişken anlamlılığında yatıyordu. "Malzeme" kavramı biçimin sınırları dışında değildir, malzeme de biçimseldir; onu yapım dışı öğelerle karıştırmak hatadır.

İkinci zorluk yapım ya da biçimlendirme ilkesinin alışkanlıkla *durağan* bir ilke olarak ele alınmasından doğmaktadır. Örneğin roman kişilerini yaşayan insanlarmış gibi sorgulamaya ve yargılamaya dayanan eleştiri biçimi terkedildi, ancak kişilerin biyografilerini ve bu biyografilerden tarihsel gerçeklik saptamaya yönelik çabaların bütünüyle ortadan kalktığını kimse ileri süremez. Bütün bunlar *durağan kahraman* önermesine dayanır. Bu noktada Goethe'nin, sanatsal kurmaca üzerine, Rubens'in kimi manzaralarındaki ikili ışık kaynağı üzerine ve Shakespeare'deki ikili gerçekler üzerine söylediklerini hatırlamalıyız: "Resmin tam anlamıyla resim olduğu sanatın yüce alanlarında sanatçının daha geniş hareket olanağı vardır, hatta kurmacaya bile sığınabilir... Sanatçı dünyaya bir bütün aracılığıyla söyler söyleyeceğini... bu belki doğaya aykırıdır, ama bence doğadan daha yücedir." Bir yerde Lady Macbeth şöyle der: "Meme verdim" ve sonra hiç çocuğu olmadığını öğreniriz. Oyun kişisi olarak yanılmış, kusurlu değildir, çünkü Shakespeare'e göre "önemli olan her seslenişin gücüdür. Ressamın fırça vuruşlarını ve şairin sözcüklerini böyle kılı kırk yararcasına çözümlemekten kaçınmak gerekir... Şair, kişilerine uygun olanı söyletir, o anda doğru ve iyi olanı ve bu sözcüklerin başkalarıyla çelişip çelişmediği üzerine uzun uzun kafa yormaz." Ve Goethe bunu Shakespeare

tiyatrosunun yapımsal ilkesi açısından açıklar: "Dahası, Shakespeare, oyunlarının bir gün gelip de kitaptan okunacağını, harflerin sayılacağını, karşılaştırmalar ve dökümler yapılacağını asla düşünmüyordu; yazarken gözlerinin önünde sahne vardı; sahneden hızla seyicilerin gözlerine ve kulaklarına ulaşacak yaşayan ve hareketli bir şeydi oyunlarında gördüğü, dondurulup ayrıntılarıyla eleştirilmesi beklenemeyecek bir şey; çünkü söz konusu olan yalnızca oynama ve bir izlenim yaratmaydı."[2]

Böylece kişilerin durağan bütünlüğünün (yazınsal yapıtlardaki tüm durağan bütünlükler gibi) son derece değişken olduğu ortaya çıkar; kişilerin durağan bütünlüğü tümüyle yapım ilkesine dayanır ve yapıtın genel dinamizmince belirlenen biçimde her özel durumda gidiş gelişler gösterebilir. Bütünlüğü belirten bir *gösterge*'nin bulunması yeterlidir: Böyle bir göstergenin varlığı, bütünlüğü en çarpıcı biçimde zedeleyen saldırıları yumuşatarak onları bütünlüğün eşdeğerleri olarak görmemize yol açar.

Ama bu bütünlük, saf bir havaya girip kendimizi aldatmazsak, kahramanın durağan bütünlüğü değildir; durağan bir varlığın göstergesi, yerini dinamik bütünlüğün göstergesine bırakmıştır. Durağan kahraman yoktur, yalnızca dinamik kahramanlar vardır. Kahramanın göstergesi, adı yeterlidir; kahramanı her durumda ayrıntılarıyla tanımlamamız gerekmez.

Bilincin durağan hallerinin tutarlılığı ve sağlamlığı kişilerde de görülür. Aynı durumla bir yazınsal yapıtın "biçimi" sorununda da karşılaşırız. Ünlü örnekseme: Biçim/içerik=kadeh/şarap, artık bırakılmıştır. Ama biçim kavramına uygulanan tüm uzamsal örneksemeler yalnızca bir tek açıdan, gerçeklikten uzak olmaları bakımından önem taşırlar. Nitekim, *uzam* kavramıyla anlatılmak istenen durağan denge hali sürekli olarak biçim kavramıyla karışır (oysa uzamsal biçimler *benzersiz*, dinamik biçimler olarak ele alınmalıdır). Terimler açısından da aynı sorun vardır. On durumdan dokuzunda "kompozisyon" sözcüğünün araştırmacı için bir çeşit durağan biçim fikrini uyandırdığını söyleyebilirim. "Dize" ve "beyit" kavramları farkına bile varılmadan dinamik dizilerden çıkarıldı; tekrar, artık değişik aralıklara ve niteliklere göre belirlenen değişik yoğunluklar sorunu olarak görülmüyor; "bileşimsel olguların bakışıklığı" diye kuşkulu bir kavram üretildi — kuşkulu, çünkü ortada bir destekleme varsa bakışıklık söz konusu olamaz.

Bir yapıtın bütünlüğü bakışıklı, tamamlanmış bir oluşum değil, kendi hareketi olan dinamik bir bütünlüktür; öğeleri eşit ya da artı işaretiyle değil, dinamik bir bağlantı ve birleşme işaretiyle bütünlenir.

Bir yazınsal yapıtın biçimi dinamik bir biçim olarak duyumsanmalıdır.

Bu dinamizm yapım ilkesi kavramında görülür. Bir sözcüğün farklı bileşenleri arasında hiçbir eşitlik yoktur; dinamik biçim bunların birleşmesinde ya da kaynaşmasında (bkz. "correspondence"ın genel anlamı [karşılık olma]) değil, karşılıklı etkileşmesinde, dolayısıyla bir grup etkenin başka bir grup etkenin zararına öne çıkmasında görülür. Öne çıkarılan etken kendine bağımlı hale gelenlerin biçimini bozar. Öyleyse, biçimin her zaman egemen yapımsal etkenle bağımlı etkenler arasındaki ilişkinin evrimleşme süreci içinde anlaşılabileceği söylenebilir. Evrim kavramına bir *zaman* boyutu katma zorunluğu yoktur. Evrim ve dinamizm kendi içlerinde, zamanın dışında, saf hareket

olarak ele alınabilir. Sanatı yaşatan bu karşılıklı etkileşim, bu çatışmadır. Teslim olma duygusunun, tüm etkenlerin yapımsal etkence bozulmasının ötesinde sanatsal olgu yoktur (etkenlerin *eş-güdümü* yapım ilkesinin olumsuz bir özelliğidir - V. Şklovski). Ama, etkenlerin karşılıklı etkileşim duygusu kaybolursa (ve bu zorunlu olarak *iki* öğenin, egemen ve bağımlı öğelerin varlığını varsayar) sanatsal olgu gene yok olur; sanat otomatizme dönüşür.

Böylece "yapım ilkesi" kavramına ve "malzeme" kavramına tarihsel bir boyut eklenmiş oluyor; oysa yazın tarihi *bu temel ilkenin ve malzemenin* durağanlığını kanıtlamaktadır. Lomonossov'un şiirindeki metrik ve tonal dizge yapımsal bir etkendi; daha sonra, Kostrov'un zamanında, bu şiir belli bir sözdizimi ve sözcük dağarcığıyla birleştirilmişti. Bu onun egemen ve biçim bozucu rolünü zayıflattı ve ancak Derjavin'in devrimi bu birleşmeyi kırarak, onu yeniden karşılıklı etkileşim, çatışma ve biçime dönüştürdü. Bu yalnızca yeni bir etkenin getirilmesi değil, yeni bir karşılıklı etkileşimdi ve önemli olan da buydu. Örneğin ölçü, cümlenin vurgusal dizgesiyle ve belli sözcüksel öğelerle tam ve doğal bir biçimde kaynaşarak ortadan kaldırılabilir. Bu ölçü yeni etkenlerle ilişkiye geçirildiğinde yenilenir ve önünde yeni yapımsal olanaklar doğar (bu, şiirsel *nazire*'nin tarihsel rolüdür). *Yeni* ölçü şemalarının getirilmesi aynı zamanda ölçünün yapımsal ilkesinin yeniden yerleştirilmesine katkıda bulunur.

Şiirsel biçimin temel kategorileri değişmez: tarihsel gelişme karışıklık yaratmaz, yapımsal ilke ile malzeme arasındaki uzaklaşmayı yok etmez, tam tersine güçlendirir. Açıktır ki, bu her özel durumda içkin olan sorunları, örneğin yapımsal ilke ile malzeme arasındaki tekil ilişkiyi, bunun tekil dinamik biçimi sorununu çözmez.

Çeviren: Ayşe Güven

(1) Doğal olarak burada "yazınla yaşam arasındaki bağlantı"ya karşı çıkmıyorum. Yalnızca sorunun yanlış konduğundan endişeliyim. Sanat aynı zamanda "yaşam" iken "sanat ve yaşam"dan söz edilebilir mi? "Yaşam"dan böyle bir şey istemediğimiz halde "sanat"tan faydacı bir özellik bekleyebilir miyiz? Sanatı pratik yaşamla, bilimle ve karşılaştırarak onun özgünlüğünden, iç yasalara uyumundan söz etmek bütünüyle başka bir şeydir. Sanat tarihçilerine haksızlık eden yanlış anlamalardan kaçı "sanatın gerçeği" ile "yaşamın gerçeği"nin birbirine karıştırılmasından doğmuştur? Kaç tane "olgu", gerçekte, yalnızca söylencesel olarak tarihsel adların takıldığı geleneksel *yazın* olgusu iken, tarih olgusu olarak yerleşmiştir! Yaşam yazına girdiğinde artık kendisi de yazın olmuştur ve öyle değerlendirilmelidir. Yazının genel olarak kabul edilen sınırlarının görece yıprandığı, yazınsal heyecanın tükendiği ve yeni bir yönelişin henüz bulunmadığı yazınsal devrim dönemlerinde sanatsal olgular üzerinde durmak ilgi çekicidir. Böyle dönemlerde sanatsal yaşam geçici olarak yazın olur ve onun yerini alır. Lomonossov döneminde yazın yüksek tarzlarla sınırlıydı; Karamzin döneminde aşağılara doğru indi; arkadaşlar arasındaki yazışmalar, anlık mutluluklar gibi pratik yazınsal kullanıma özgü hiçbir şey yazınsal olgular düzeyine yükseltilmedi. Olayın özünde, pratik yaşamdan bir olgunun *yazınsal* olgu düzeyine yükseltilmesi vardı, oysa soylu tarzların üstünlüğü döneminde aynı özel yazışmalar pratik yaşamın yazınla doğrudan ilişkisi olmayan bir sanatından başka bir şey değildi.

(2) *Conversations between Goethe and Eckermann* (Goethe ve Eckermann arasında konuşmalar), 1923 *(Problema stixotvornogo yazika,* Leningrad, 1924).

SOYLU SOKAKLARDA

Memet Fuat

Kimi genç şairler (aralarında yaşlılar da var) bir holdingin açtığı şiir yarışmasına katılmayacaklarını duyuran bir bildiri yayımladılar.

Bu çıkışın altında yatan düşünceyi anlamak kolay değil. Yanılmamak için olaya birkaç yönden bakmak gerekiyor.

İlk akla gelen (ya da bazı akıllara ilk gelen) holdingleri ortaya çıkaran aşırı farklılaşmaların sanatçılarca benimsenmemesi oluyor. Bu sola yoran bir bakıştır:

Düzene karşısınız, yoksullarla varlıklılar arasında açılan büyük uçurumların simgesi olarak gördüğünüz holdinglerin sanata patronluk etmesini doğru bulmuyorsunuz. Bir holdingin yarışmasında ödül almak için, en azından, düşüncelerinizde sivrilikler varsa törpüleyecek, uyumlulaşacaksınız. Bunu sanat adına sakıncalı görüyorsunuz.

Yıllar önce William Saroyan'ın ünlü Pulitzer Armağanı'nı geri çevirirken, "Ticaret sanata patronluk edemez!" dediğini biliyoruz.

Sonra adına ödül verilen kuruluşa ya da kişiye (o kişinin eylemine) karşı olunabilir. Örnekse Sartre dinamiti bulan Nobel'in ödülünü, daha açık söylersek, "kötü yolda kazanılmış para"sını kabul etmemişti.

Ama kimini kuramsal yazılarından da tanıdığımız genç şairlerimizin yaptıkları karşı çıkışta böyle siyasal ya da insansal bir yön yok. Bunu açıkça belirtiyorlar. Bildiriyi imzalayanlar arasında sanatın toplumsal sorumluluklar yüklenmesini doğru bulmayanlar bile var.

Ayrıca, başka holdingler de yıllardır sanatçılarımıza ödüller veriyor. Bu ödülleri almak için ünlü sanat adamlarımız şölenlere katılıyorlar. Başarıları yaşamöykülerine işleniyor. Bugüne kadar kimseden bir direnme gelmedi.

Bu karşı çıkışta başka bir şey olmalı... Nedir acaba genç şairlerimizi tedirgin eden?

Karşı çıkılan yarışmanın göze batan değişik yanı yüklü bir ödülü olması. "Şairi şaire kırdırma"ya (öyle denmiş bildiride) bu mu neden olacak?

"Şairin şaire kırdırılması" sözünü anlamak da kolay değil. Bir şair başka bir şairi "kırmak" (sanatını öldürmek) için ne yapabilir? Ya da şöyle değiştirelim sorunun ikinci bölümünü: böyle bir yarışma açılmadan önce yapılanların dışında ne yapabilir?

Doğrusu, nedenini anlayamasa da, insan bir yakınlık duyuyor bu tür bir karşı çıkışa. Birtakım genç insanlar yüklü bir ödüle aday olmayacaklarını bildiriyorlar. Sanatlarını yarıştırmak isteyenlerin yüksekten yaklaşımına boyun eğmiyorlar. "Şairlerin hiçbir zaman yarış atı olamayacağı"nı söylüyorlar.

Ama aslında bu bir düzen sorunudur.

Bugün bir ödüle katılmayarak kurtulunan ezikliğin içine yarın bir form doldurarak gönüllü girmenin kaçınılmazlığı yadsınamaz. Sanatını her şeyin üstünde tutan bir şair, bakarsınız, çoluk çocuk uğruna, bir gün, "Başkadır çünkü bu sabun bütün sabunlardan..." diye reklam metni yazmak zorunda kalmış.

Yargıcılar kurullarında görev aldığım günlerde birtakım kaygılarımı, üzüntülerimi belirtirken, Metin Eloğlu'nun, "Bırak böyle sızlanmaları, ne önemi var, sıraya koyun, herkesin eline üç beş kuruş geçsin, ne kadar bölüştürürseniz o kadar iyi!" gibisinden sözler ettiğini hiç unutmam. Halkın içinden çıkmış(ya da çıkmamış diyelim daha doğru) bir şairdi Metin Eloğlu. Aşağılamanın yoksullara özgü yollarına işlerdi kafası. Sartre'ınki "soylu" bir davranıştır, paraya gereksinimi olmayan, yaşam düzenini kurmuş bir insanın davranışıdır. Metin Eloğlu öyle bir davranışı yüceltmeyecek, "örnek" saymayacak kadar, yaşam koşullarını içinden bilen bir insandı. Sorsak, kesinlikle inanıyorum, masanın köşesinden kıs kıs güler, "Pezevengin tuzu kuru..." derdi. Öte yandan, başka bir düzlemde, "Ne yapalım bu dünya böyle!" diyenlere, "Ama biz bu dünyanın böyle kalmasını istemiyoruz ki!" demesini de bilirdi.

Evet, bu bir düzen sorunudur.

İstesek de, istemesek de holdingler, çeşitli kuruluşlar ödüller koyup yarışmalar açacaklar. Kimi sanatçılar katılacak bu yarışmalara, kimi sanatçılar katılmayacak. Katılmayanların katılanları suçlamaları çok yanlış, çok "soyluca" olur. Sanırım işi büyütmemek gerekiyor. Bu tür aşırı duyarlıklar, yarın öbür gün formlar doldurulurken insanın düzene direnme gücünü bütünüyle yok edebilir, bir yeniklik duygusuna kapılmasına yol açabilir. Bu yeniklik duygusundan kurtulma çırpınmalarının ise nereden nereye varacağını önceden kestirmek olanaksızdır.

Metin Eloğlu'nu unutmamak gerekiyor... İsterseniz "Nasrettin Hoca'yı" da diyebilirsiniz... □

VASİLİ ŞUKŞİN

YAŞAMAK TUTKUSU

Çeviren: Yurdanur Salman

öykü

ADAM YAYINLARI

D.H. LAWRENCE

KAYIP KIZ

Çeviren: Murat Belge

roman

ADAM YAYINLARI

TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK... SESSİZLİK

Timur Selçuk

I

Batılı sanat adamları, çok sesliliği, Batı insanının yaratıcı dehasının bir ürünü olarak görürler. Haklıdırlar, ne kadar övünseler yeridir.

Müzik sanatının öbür sanat türlerinden daima bir süre sonra ürünlerini verişini çeşitli nedenlere bağlayanlar bulunabilir. Ancak genel kanı, önce satıhta ve kütlede oluşan sanat olaylarının daha derinlerde olan müziğe gecikmeli yansıması. Yani müziğin, bir sanat akımının yansıması olarak ürünler vermeye başlaması, insan ruhunun derinliklerine varması daha geç gerçekleşiyor. Daha soyut olduğundan mı? Yoksa müzikal netlik, resim ya da heykelden daha zor ve geç yakalanan bir olgu mu? Böyle bir mantıktan yola çıkarsak, anlaşılırlıkta birinci sırayı yazın mı alıyor?

Her müzik yapıtında geçmişin izleri, birikimleri ve geleceğin işaretleri, haberleri var. Müzik sanatının serüveni tek boyutlu değil. Çok sesli müzik, Batı'da, ilk günlerden bugüne, nice etkileşimler, sarsıntılar, maceralar yaşadı. Antik Yunan ve Roma'nın ve doğunun birikimlerine el koydu, onları değiştirdi, dönüştürdü, kendi soluğunu, sesini buldu.

Bu seste, müzikte dinsel olgunun altını birkaç kez çizmek gerekir. Asırlar süreyle kilise, müzikçi din adamları aracılığıyla, kendi müzikal yolunu aradı durdu ve çıkışlarını buldu.

"Chant Gregorien" (Gregorien şarkı), Batı'da müziğin ilk ışığı olarak ele alındı. Bu dinsel şarkılar ne tamamen Doğu'nun yansıması, ne de Helenistik sanatın dejenere edilmiş şekliydi, sadece bir etkileşim söz konusuydu. Hatta Yahudiliğin etkisinden söz etmek gerekir. Birçok duanın ezgisinde benzerlikler bulunabilir. Kilisenin sinagogtan sonra geldiğini unutmamak lazım. Dinsel metinlerin ezgili söylenişi, solo duacıya, koronun katılması gibi (Chant antiphonique). Bu türün bir özelliği de, koronun iki gruba ayrılıp dinsel metinleri ezgili bir biçimde ve dönüşümlü söylemeleri. Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde bu tür, Doğu'da da, Batı'da da ilgi görmüş ve geliştirilerek kullanılmış. İran, Suriye üzerinden Bizans'a kadar gelmiş (IV. yy.). Mısır ve Suriye'deki manastırlarda antifonik tarz dinsel törenlerde kullanılmış. Özel olarak yazılmış metinlerin de ezgilendiği olmuş (kutsal metinlerin dışında). Şarkı sözü yazarlığı mesleği pek eskilere dayanıyor görüldüğü gibi... Bazı müzikler günün popüler halk ezgilerinden alınmış. IV. yy'da halk bu tür çalışmaları büyük bir ilgiyle karşılamış. Ancak bazı yörelerde, kiliselerde, kutsal metinler dışındaki sözlerin dinsel törenlerde söylenmesi yasaklanmış. Tarihteki ilk müzik sözü denetimi

mi acaba? (TRT'nin kulakları çınlasın). Müziğin de yer aldığı bu dinsel tören biçimi, IV. ile VII.yy'lar arasında Avrupa'da, özellikle İtalya ve Fransa'da yaygınlaşıyor. Aynı dönemde Batı'da, ezgilerin biçim ve makamları konusunda kararsızlık var. Doğu kiliseleri kromatik değişimli ezgileri kullanıyorlar,bol geçkili (modülasyon) vokalizlere yer veriyorlar. Bu arada hâlâ çok tanrılı dine bağlı olanları kiliseye çekmek için din adamları yeni yöntemler buluyorlar. Cemaati sıkmamak ve ilgilerini uyanık tutmak için onlara da şarkı söyletmeye başlıyorlar. St. Ambroise, Milano'daki görevi sırasında (374-397) akılda tutulması ve söylenmesi kolay dualar besteliyor ve halka kilisede söyletiyor. Büyük ilgi görüyor.

Papa Büyük Gregoire (590-604) Kilise'nin dil ve müzik birliğinin oluşması gerektiğine inanıyor ve gerçekleştiriyor. Bizans'ı ziyaretinde Ayasofya'da törenlere katılıyor ve oradaki koro ve din adamlarının müzikal yetenek ve eğitim sistemlerine hayran kalıyor. Buradan yola çıkarak, yıl içindeki bütün dinsel kutlamalar için, dinsel metinli ezgileri kesinleştirip adeta bir katalog oluşturuyor. Doğu kiliselerinin kromatik yaklaşımını fazla sansüel buluyor. Diatonik sistemi yalınlığı ve netliği açısından tercih ediyor. Kendisi de dinsel müzik yapan bu din adamı, ismini bir öncü olarak ve bir dinsel müzik üslubu olarak tarihe bırakıyor. Gregoryen şarkı bütün Batı'ya yayılıyor. Bir anlamda politik ve dinsel bütünlüğün simgesi oluyor.

Burada duralım. Buraya kadar beni en çok etkileyen, dinin müzik sanatı üstündeki yapıcı, olumlu etkisi. İster kiliseye insan çekmek için olsun, ister başka politik nedenlerle olsun, her zaman soylu yüce, tanrısal, güzel olanı seçmeyi bilmiş kilise müziğe yaklaşımında. Bütün bu titizlik ve araştırmacı yan polifoniyi hazırlamış. Müziklerin kaynaklarında ortaklık var, bunu biliyoruz, ancak Hıristiyanlıkla birlikte müzik bir yol ayrımına geliyor ve doğru yol seçiliyor. Tarihle, yani felsefeyle, politikayla, bilimle, teknikle birlikte ilerliyorlar. Gerek uzak doğu dinlerinde, gerekse Müslümanlıkta, müzik adına bu dinamiği göremiyoruz. Ya Antik kaynağı değiştirip dönüştürememiş, ya da mistik etki fazla. Bu dinler bilimle felsefeyle beslenen gelişen yeni müzikal öz ve biçimlere olanak vermemişler. Aynı şey Yahudilik için geçerli kanımca. Ancak o başka bir biçimde katılmış çok sesli serüvene. Müslüman dünyaya tavır alıp politik boyutta bütünleşmiş Batı'yla. İlk başlarda sinagogun kiliseyi etkilemesinden öteye geçememiş. Mevlevi müziğine baktığımızda, sema eden dervişlerde, antik müziğin doğa üstü vasıflarıyla, dinsel gregoryen şarkıların mistik yanını, iki temel gereksinme olarak, değişik doku ve malzemelerle buluyoruz. Batı'da kilisenin çok sesliliği doğurduğu gibi, Doğu kendine özgü bir kabuk değiştirme gerçekleştirememiş. Doğu ve Batı'nın müzikal zıtlıklarının bu derece keskin oluşu, politik kutuplaşmalarla iç içe. Tek seslilik çok seslilik konusunda değil, felsefe, bilim, teknik ve politikada da Batı kendini apayrı bir yere koymuş ve bunun böyle olmasını istemiş, bunların hepsini de birer üstünlük olarak değerlendirmiş. Şimdilerde de bu üstünlüğü kullanıyor.

Bu seferlik burada bırakalım, gene devam ederiz. Dostlukla. □

"HİÇ" YA DA YALINLIĞA ÖVGÜ: YASUJİRO OZU

Yavuzer Çetinkaya

1984 yılında Cannes Film Şenliği'nde *Paris-Texas* yapıtı ile en iyi film ödülünü kazanan Wim Wenders, 1985'te Cannes'a yine bir yolculuk filmi ile gelmişti: *Tokyo-Ga.*

Şenliğin "Belli Bir Bakış" bölümünde gösterilecek bu filmi izlemek için neredeyse sabahtan sıraya girmiş, koskocaman salonda ayakta bir yer bulabilmiştik.

Tokyo-Ga, dilimize *Tokyo'ya Bakıyorum* diye çevrilebilen ismiyle, gerçekten Tokyo'ya öznel bir gözle bakan Wim Wenders'in dilinden çağdaş Japon yaşamının ilginç yönlerini tanıtıyordu bize.

Taksi ile giderken bu kalabalık kentin neon lambaları ile bezenmiş sokaklarını izlemek istemezseniz televizyonda John Wayne filmlerini görebilirdiniz.

Giderek Amerikanize olan Japon toplumunun özellikle iş çevrelerinde bir tutku hiçiminı alan golf oyununu izlerken gülmek ya da ağlamak arasında gidip geliyordu Wenders. Açık havada yürümeye bahane bir oyun olarak ortaya çıkan golf oyununun gerektirdiği geniş sahalar Japonya'da mevcut olmadığı için, Japonlar bu oyunun yalnızca sopa sallama kısmını benimsemiş ve geliştirmişti. Gökdelenlerin tepelerinde beş katlı "Japon usulü golf sahaları" bulunuyordu. Topların atıldığı bir muşamba dairenin çevresinde küçük hücrelerde binlerce Japonu golf sopası sallarken görmek gerçekten de hem komik, hem de acıklıydı.

Wenders golf kültüründen mutfak kültürüne giriyor ve "plastik yiyecekler yapımevleri"ni tanıtıyordu bize. Japon lokantalarında satılan her yemeğin bir porsiyonunun fiyatı ile birlikte camekâna konulması yasal olarak zorunluydu. Her gün her çeşitten bir tabağı çöpe atmak istemeyen lokanta sahipleri ilginç bir yöntem geliştirmiş, sattıkları her tabağın plastikten bir kopyasını camekâna yerleştirivermişlerdi. Tabii bu yöntem hemen yeni bir sanayinin gelişmesine yol açmış, "plastik yiyecekler yapımevleri" doğmuştu. Aslından neredeyse ayırt edemeyeceğiniz nitelikte sulu domates dilimleri, ağızda eriyesi spagetti türleri, bahçeden yeni koparılmış marul yaprakları ve dokunsanız tavaya kendiliğinden sıçrayacak canlılıkta balıklar.

Sonra televizyonda oynayan ve izlenen Amerikan dizileri ya da Japonca benzerleri.

Wim Wenders tüm bu olguları sergilerken, filmin sonlarına doğru ağzındaki baklayı çıkarıyor, şu anda gösterişli ve görkemli bir kent olan Tokyo'nun gündelik yaşamından aslına sadık en derin görüntüleri vermiş bir sinemacıya, Yasujiro Ozu'ya saygı ile bitiriyordu filmini.

Ülkemizde çok az tanınan bir sinemacı olan Yasujiro Ozu için, "Eğer sinema sanatı bir tek kişi ile özdeşleşecek olsaydı, bu kişi Yasujiro Ozu olurdu," diyecek kadar saygılı bir tavrı olan Wenders, yönetmenin uzun yıllar birlikte çalıştığı kameramanıyla görüşecekti. Öleli yirmi yıldan fazla olmuş ustası için hâlâ ağlayan kameraman, bir giz açıklar gibi Ozu'nun sinema dilinin iki önemli yönünü, kamerayı

sürekli doksan santimetre yükseklikte tutması ve 50 mm'likten başka objektif kullanmamasını gözyaşları içinde Wim Wenders'e söyleyecekti. Doksan santimetrelik yükseklik, Japon kültüründe hep yerde oturulduğundan, olayların dizleri üzerine oturmuş bir adamın gözünden anlatılmasını sağlamak içindi. 50 mm'lik objektif de insan gözüne en yakın olan görüşü sağladığı için aynı amaca hizmet ediyordu. Sıradan Japon insanının gündelik yaşamının kıpırtılarının altında evrensel bir tedirginlik aramak, çağımızın sorunlarından izleyiciyi görkemli sinematografik anlatılarla kaçırmak yerine, yalın bir dille insanı tekil ve çoğul açıdan çağın sorunlarına açmak.

Kameramanla, Ozu'nun mezarının bulunduğu yere giden Wim Wenders çevresindeki taşlarda "usta"nın adını ararken, kameraman üzerinde hiç isim bulunmayan bir taşın başında ellerini kavuşturup dua ediyordu. Taşın üzerinde "Hiç" ya da "Boşluk" anlamına gelen bir Japon simgesi vardı. Ozu yaşamını sinema ile bütünleştirmeyi becerdiği gibi ölüm ile bileşmeyi de bilebilmişti.

Daha önce Ozu'nun önemli filmlerinden bazılarını görme olanağını bulmuş ve sinema dilinin yalınlığına kapılmıştım. Üç dizeli Japon Haiku'larını, badem çiçekleri takmış Japon kızlarının gülümseyişini ya da Noh tiyatrosunun yalın simgeselliğini anımsatan "Japon tadı"nın sinematografik karşılığının, bu denli eksiksiz bir biçimde bulunmasına şaşırmıştım da.

Donald Richie'nin, "Ozu" adlı derinlemesine incelemesinin önsözünde belirttiği gibi, iki bin yıllık bir Uzak Doğu kültürünün yirminci yüzyılın başından beri Batı kültürünün bombardımanına tutulmasından (John Wayne filmleri ve golftan, atom bombasına) beri, Japon sanatçıları kendilerini Batı'dan ayıran kültürel kimliklerine daha fazla sahiplenmeye başlamışlar, özellikle sinema alanında Batı'dan öğrendikleri teknikleri daha sonra kendi kültürel kimliklerini betimleme ve pekiştirme yolunda kullanmışlardır. Japon sinema ustalarının en Batılısı diye bilinen Kurosawa'da bile giderek artarak kendini gösteren bu eğilim, önceleri Amerikan filmlerinden etkilenen Ozu'nun, giderek, bu etkilenmeden doğan çelişkileri, tamamen Japonul ve kişisel bir biçeme dönüştürmesinde, en güzel örneğini bulur. Bu çelişkiler Ozu'yu öylesine etkilemiştir ki filmlerinin çoğunun temel çatışmasını bu gelişimin değişik aşamalarında insanların karşı karşıya gelişleri oluşturur. Örnekse kültürel kimliğine dönmeye çalışan ana-babalar ile onların döndükleri yola çıkmak isteyen çocukların çatışmalarını neredeyse Ozu'nun her filminde buluruz.

Her ne denli Ozu bu çatışmada taraf olduğunu saklamazsa da, Wim Wenders'in filminde de kameramanının açıkladığı gibi, seçtiği değişmez kamera açısı, kamera yüksekliği ve kamerasını zorunlu kalmadıkça devindirmemesi, onun olaya bir olgu olarak baktığını gösterir. Budist törelerdekaynağını bulan bu edilgin estetik ve gözlemcilik, gözlemciyi ve dolayısıyla izleyiciyi, izlenen olaya yabancılaştırır. Çatışmalara belli bir uzaklıktan bakmasını sağlar.

Bu sınırları iyice belirlenmiş çerçeve içinde Ozu'nun, en gündelik, en inandırıcı yönleriyle izleyiciye tanıttığı kişiler, giderek gelişen çatışma içinde tavırlarını alırlar ve izleyici çatışmanın doğurduğu dramı yavaş yavaş kendisinin keşfettiğini ayrımsar. Ozu çerçeve içine taşıdığı hiç kimseye önceden belirlediği bir tavır almamıştır. Kimseyi övmemiş ya da suçlamamıştır. Yavaş yavaş gelişen çatışmanın değişik yönleri belirginleştikçe safı tutarsa izleyici tutar. Çünkü çerçevenin kısıtlanmasının sonucu olarak daha çok görmek, tartımın yavaşlaması ile de daha çok hissetmek olanağını bulan izleyici, bu iki etkinin sinemada olağanüstü bir biçimde yaşattığı kişilerin katıldığı olaylar üzerine düşünmeye ve karar vermeye zorlanır.

Yine Donald Richie'nin incelemesinde belirttiği gibi Ozu'nun yaratma yöntemi de sinema sanatına yaklaşımı gibi özgün ve tektir. Filmlerine konu olacak

Küçük İskender

VE ANLAMSIZ

Saray-burnu'nu çekiyor İstanbul. Mendilsiz bir dilsiz
gibi, dökülüyor kulları cennetsiz ruhumun..
manada güzel, ruhta güzel, tende güzel bir dantel
gibi cesetler, aklımda kalmış bir cinayetin nedenleri
ve anlamsız ve elbetteki zamansız bırakılmış bir çağ
gibi, sabırsız edilen yeminlerle uzuyor yaşam
uzanıyor bir ozan zan altının adil gözbebeklerine
akvaryumunda yüzen sıradan bir ölünün vasiyeti üzerine
vals yapıyor romans akımları, kaldırımlara düşürülmüş
bir ad, inliyor incilli kirpikleri çatlak çocuk
dinliyor suyun taksimini sakin yaşlı bir adam
kadın rahim çorbasını karıştırıyor tencerelerde, pencerelerde
çerçevesiz bir çevre gibi habire habersiz misafir acılar
filtresi ıslatılmış bir gece
hasta mimli bir satranç taşı gibi solgun ama onurlu
dil çıkartıyor papaz sağ eliyle alemin göğsünde
kaburga kemikleri görünüyor boşluğun ve anlamsız
ve elbetteki zamansız bırakılmış bir çağ gibi buluğ
karanlık-mahrem bir mateme sürüyor tarih haremini
haşa! paşalanıyor omuzları
yosmalarla omuz omuza yıkılan erdemin
erdem ki sicilsiz, kır sakallı, kör ama soylu bir kahraman
ve anadiliyle çözülüyor ölüm, gençkızların kırık saçlarından..

---

tema ve kişilerin kısıtlılığı karşısında, Ozu önce senaryocusu ile birlikte filmde göstereceği kişilerin tiplemesine ve genel temaya karar verir. Sonra ikisi birlikte diyalogların yazımına başlarlar. İlk aşamada temanın dramatizasyonu ve tiplerin belirginleşmesi yalnızca diyaloglar yoluyla sağlanır. Bu çalışma sonucunda tipler, yaşayan, belirgin özellikleri olan kişiler olur ve tema, özel "mikrokozmik" bir olaylar dizisi içinde belirlenir. Çekim hazırlıklarına Ozu ancak senaryo tamamen bitince başlar.

12 Aralık 1903'te başlayan ve 12 Aralık 1963'te sona eren tam altmış yıllık yaşamı boyunca yaptığı elli üç filmde hep aynı genel temaya rastlarız Ozu'da. Çözülen Japon ailesi. Ozu'nun dünyayı bu aile çerçevesinden görürken, çok az mutlu aile tablosu sergilemesi, yaşama endişe ile bakan bakışının altını çizmektedir. Günlük yaşamın tüm karmaşıklığını iğne ile dantel örercesine filmlerinde işleyen Ozu, kırk yıl süren sinema yaşamı boyunca, giderek bakış açısını geliştirirken, toplumun en küçük birimi ve temeli olan aile içi ilişkilerinde, bireyin, irdelemedik yerini bırakmamıştır. Vardığı ve mezar taşına yazdığı "Hiç" ya da "Boşluk", araştırmayı kendine görev bildiği sorunsalın çözümünü mü, çözümsüzlüğünü mü betimliyor acaba? □

GÜLMENİN VE UNUTMANIN KİTABI

Leylâ Pamir

Çeşitli öykülerden oluşan *Gülmenin ve Unutmanın Kitabı*'nda Kundera, "varoluş nedeni olarak varlığın unutulmaktan korunması" düşüncesini bu öykülerle somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Hemen ilk "Yitik Mektuplar" bölümünde ortaya atılan, "bireyin güce ve iktidara karşı savaşı, belleğin unutmaya karşı olan savaşıdır" tümcesi, bütün öykülerin ana temasını oluşturur. Bazı öykülerde çok örtük ve belli belirsiz bir motif halinde, bazılarında ise, çok açık, belirli ve elle tutulur bir biçimde ortaya çıkar, bu "varlığın canlı olarak göz önünde tutulması" düşüncesi. Ve bu bağ ile öyküler gerçekten bir tüme varırlar. Bu bakımdan *Gülmenin ve Unutmanın Kitabı*, müzikteki "Çeşitleme" biçimiyle yakın bir akrabalığın içindedir. Müzikteki geleneksel çeşitleme biçiminde de ana tema değiştirilir, parçalanır, süslenir, çeşitli seslere geçirilir, karşıtı verilir ama, büsbütün gözden çıkarılmaz.

"Anne" öyküsünde örneğin, bu "unutma" motifi güldürü öğesiyle birleşir:

Anne, oğlu ve gelini tarafından bir hafta sonunu beraberce geçirmek üzere davet edilmiştir. Anne bu davete çok sevinir. Çoktandır yalnızlıktan bıkmıştır ve bile bile davet edildiği günden bir gün önce gider, oğlunun evine. Ve farkında olmadan oğlu, karısı ve sevgilisi arasındaki üçlü bir ilişkinin içine düşer. Ama anne yaratmış olduğu karmaşanın bilincinde bile değildir. Çünkü kendisine bir kuzin olarak tanıştırılan sevgili, geçmiş zamanları ve eski bir arkadaşını anımsatmıştır. Zayıflamış olan belleği, geçmiş olayları ve geçmişte okumuş olduğu şiirleri çarpıtmaktadır. Yaşlılık ve unutkanlık, görsel alanındaki mesafeleri küçültttüğü gibi, ruh dünyasının da orantılarını değiştirmiş, küçültmüş ve gerçekten saptırmıştır. Dört kişi arasında geçen bu eğlenceli, gülünesi olaylarda anne, birden başrole geçiverir. Önceden planlanmış olan hafta sonunun programı altüst olur ve değişik bir erotizm ortaya çıkar ama, oğul annesine kızamaz. Tam tersine, tatlı bir şefkat ve koruma içgüdüsü beliriverir içinde, bu belleği bozulmuş, çocuklaşmış anneye karşı...

Dördüncü bölümün "Yitirilen Mektuplar" ve "Melekler" öykülerinde unutmaya karşı verilen savaş, bu kez Tamina'nın kişiliği ve ruh haliyle vurgulanmaktadır:

"Yitirilen Mektuplar"da, bir kahvede çalışmakta olan Tamina, kocasını anımsar. Siyasi bir kaçaktı kocası. Gizlice çıktıkları bir tatil sırasında aniden ölmüştü. Ne çok soru sorardı Tamina'ya. Ve zaten aşkın en açık tanımlanması da bu bitmek tükenmek bilmeyen sorular değil miydi? Tatile çıkmadan önce Tamina, evliliklerine ait anı defterlerini, mektupları ve fotoğrafları Prag'ta oturan kayınvaldesine bırakmıştı. Ama kocasının ölümünden sonra bu mektupları alamadan Prag'tan kaçmak zorunda kalmıştı. Tamina, Prag'tan uzakta, bu kahvede garsonluk ederken, sadece bu mektupları ve anı defterlerini ele geçirmeyi düşünür. Kocasını unutmaktan korkar. Öyküde, her türlü yola başvuran Tamina'nın tüm girişimleri

hep olumsuzlukla sonuçlanır ve Tamina büyük bir bezginliğe uğrar.

"Litost" öyküsünden sonra gelen "Melekler" öyküsünde ise, Tamina'nın babasının bir müzikolog ve piyanist olduğunu öğreniriz. Baba Beethoven üzerine bir kitap yazmaktadır. Bu sırada felç olur ve konuşmayı unutur. Çok zorlukla söyleyebildiği "bu çok tuhaf" tümcesiyle, her şeyi bildiğini ama söyleyemediğini anlatmak ister. "Şeylerin adları, birbirinden ayırdedilemeyen tek bir varlıkta erimiştir." Tamina, babasının ne demek istediğini bir türlü anlayamaz. Günün birinde baba, piyanonun üzerinde duran Beethoven'in Op. 111 Sonatı'na işaret ederek: "Şimdi anladım," der. Ama Tamina yine anlamaz. Ve babası kızına hayretle bakar.

Ne demek istemişti Tamina'nın babası? Op. 111 Sonatı'yla neyi anlamıştı? Neyi idrak etmişti birdenbire?

Tamina çalıştığı kahvede artık çok suskun ve hüzünlüdür. Kocasını ve babasını düşünmektedir. Kocasının yüzünü artık göz önüne getiremediğini sezmekte, suçluluk duygularına kapılmaktadır. Günün birinde barın başına yabancı bir adam gelir ve suskun Tamina'yı konuşturmayı başarır. Tamina'nın açığa vurduğu suçluluk duygularını, "unutmayı unutmalısın" tümcesiyle yanıtlar. Tamina da, "her şeyin ağırlığını yitirdiği bir ülkeyi özlediğini, oraya gitmek istediğini" söyler.

Sonradan Tamina'nin ortadan kaybolduğunu öğreniriz. Ve öykü düş ve gerçeğin kaynaştığı bir anlatımla devam eder: Yabancı adam, Raphael (bu ad rastlantı değildir) Tamina'yı deniz aşırı bir adaya götürmüştür. Salt çocukların yaşadığı bu adada Tamina kişiliğini, tenini unutur. Yalnız çocukluğunu anımsar. Belleksiz erotik duyguları yaşar. Belleksiz çocukların boş hayranlıklarına, ilkel meraklarına, gaddarlıklarına, ruhsal ve bedensel işkencelerine dayanmak zorunluluğunda kalır. Artık bir daha özgürlüğü de elde edemez, çünkü bu adanın dönüş yolu yoktur. Adayı çevreleyen derin suların içinde kaybolur, Tamina...

Unutkanlıkla kişilik çözülmüş, varoluş nedeni yitirilmiştir. Tamina'nın suçluluk duygularını haklı bulur Kundera. Çünkü Tamina, babasının henüz konuşma olanağı varken, gereken soruları sormayı akıl edememiştir.

Ne demek istemişti babası, Beethoven'in Op. 111 Sonatı'na bakarken ve "Şimdi anladım," derken?

Bir an için Op. 111 Sonatı'nın ağırlık noktası üzerinde duralım.

Beethoven'in Op. 111 Sonatı, Op. 109 Sonatı, Op. 120 Diabelli Çeşitlemeleri, 9. Senfoni'nin "Adagio" bölümü ve son dördülleri, bestecinin son dönemine girmektedir.Beethoven bu yapıtlarıyla"Çeşitleme biçimine derin aşamalar getirmiştir. Bu dönemde Beethoven, tema'nın türlü ayrıntılar içinde sınır tanımaksızın değiştirilebileceğine inanmıştı. Ancak kritik noktalarda, yani armoni ve ton değişimlerinde, asıl temayı korumak ve ona yakın kalmak koşuluyla... Ama Beethoven'in yapısındaki bu olağanüstü gelişim tekniği, varmış olduğu derinliği betimlemeye yeterli değildir.

Beethoven, Op. 111 Sonatı'na, dehasına orantılı olarak derin tinsel bir nitelik katmıştı. Kendisinden önceki bestecilerde ve kendisinin orta dönem çeşitlemelerinde, tema'nın sadece biçimi değiştirilirken ve parlak bir virtüositeyle süslenirken, Beethoven bu son çeşitlemelerinde, hem biçimi, hem de içeriği değiştirmiş, en derin meditasyonlarına özgür bir alan bulmuştu. Bu son döneminde en yüksek bir düzeye varmış olan besteci, bu çeşitlemelerinde hayalgücüne büyük bir özgürlük tanımaktaydı. Op. 111 Sonatı'nın tinsel konusu, gerçek bir yaşam serüvenidir. Beethoven'in yaşamdan aldığı mesajlar, iç dünyasında yer eden çeşitli anlamlara göre gerçeğin de değişime uğraması, hızlı değişen ruh halleri, dış görüntülerin yıkılması, parçalanması, bu müziğe de yansımaktaydı.

Op. 111 çeşitlemelerinde zaman kavramı da, tempo değişimleriyle genişler, uzar ve kısalır. Sonat'ın sonunda armoniler aniden Barok konturların bir "Füg"ü

içinde, çok sesli, polifonik bir görünüm kazanır. Tema bile yaşamda olduğu gibi, kendisini düş dünyasında kaybediverir. Geçmişin anımsanmasıyla, geçmiş aydınlanır ve geleceğin olanaklarına ışık tutulur.

Tamina'nın babası da herhalde kendi kendisine: "Beethoven neden geleneksel çeşitlemeyi seçti? Ne gibi bir anlamı içeriyor Beethoven için bu biçim?" diye sormuştur. Ve sonra da bu derin iç yaşantıyı, değişken ruh halini ve geçmişin kavranabilineceğini anlamış ve notayı işaret ederek: "Şimdi anladım," demiştir.

Kundera da "Melekler" öyküsünün bir paragrafında, Op. 111 Sonatı'na kendi yorumunu getirmektedir. Bu sonatı neden seçtiğini bize şöyle açıklamaktadır:

"Senfoni müziksel bir destandır. Dış dünyanın sonsuzluk yolunda bir şeyden ötekine durmamacasına ilerler. Çeşitleme de bir yoldur ama, dış sonsuzluğa gitmez. Pascal'ın, 'İnsan sonsuz büyükle sonsuz küçük arasındaki uçurum arasında bocalar, yaşam boyunca' düşüncesini bilirsiniz herhalde. Çeşitleme bu ikinci sonsuzluk yolunda ilerler. Ve her küçük şeyin içinde bu sonsuz olasılıklar saklıdır. Op. 111 çeşitlemelerinde Beethoven, aramalarına başka bir mekân, başka bir yol bulmuştu. Çeşitleme biçimi, müzik maddesinin yoğunluğundan ötürü, besteciye çekirdeğe, öze varabilme olanağını vermekteydi... Çeşitlemenin ana maddesi tema'dır. Bu sonatta Beethoven, 16 ölçülük bir tema'nın özüne, yer dibine oluk açarcasına ilerler. Ve bu ikinci sonsuzluğun yolu, müziksel destan yolundan hiç de daha az serüvenli değildir. Fizikçi de atomun çekirdeğine bu yoldan varır.

"Ama her çeşitlemeyle Beethoven ana tema'dan o kadar uzaklaşır ki, son çeşitlemenin ana tema'yla görülen akrabalığı, bir çiçeğin mikroskop altındaki kesit görünümüyle ilintisi kadar azdır.

"İnsan, evreni, yıldızları ve güneşiyle kapsayamayacağını bilir ama, bu ikinci sonsuzluk yolunda da başarısızlığa mahkûm olmasının getirdiği hüzüne dayanamaz. Tamina aşkındaki sonsuzlukta ve babasıyla olan ilişkisinde atlamıştı. Herkes işinde, ortaya çıkardığı yapıtında bir şeyleri atlıyor, kaçırıyor. Çünkü mükemmeliyet yolunda öze kadar gidilir ama, sona bir türlü varılamaz. Dış sonsuzluğu bilinen bir kader olarak kabul ederiz de, ikinci sonsuzlukların yitirilişini ölümümüze kadar kendi suçumuz olarak niteleriz. Çünkü yıldızların sonsuzluğunu düşünürken, babamızın sonsuzluğuna yeterli ilgiyi gösterememişizdir. Beethoven'in son döneminde çeşitleme biçimini en sevdiği biçim olarak seçmesi de rastlantı değildi. Çünkü biliyordu Beethoven, Tamina'nın ve benim de (Kundera) bildiğimizi, insanın sevdiği bir insanla ilişkisinde, eksik ve yetersiz kalması kadar hiçbir şeyin bu denli ağır olmadığını. Ve 16 ölçünün içerdiği evrenin sonsuz olasılıklarının da bu kadere mahkûm olduğunu..."

Kundera bu kitabında varoluş nedenini *"varlığın unutulmaktan korunması"* açısından sorguya çekerken, bizi zaman varken sorulmamış sorularla, aydınlanmadan unutulmuş durumlarla, verilmiş ve tutulmamış sözlerle, gözden kaçan ayrıntılardan ve ilgisizlikten doğmuş olan kopukluklar ve parçalanmışlıklarla, ölen duygular ve ölen gövdelerle, unutulan şehirler ve unutulmuş bir tarihle özdeşleştirmeye itiyor. Çözümsüzlüklerle karşı karşıya bırakıyor... Gene de gizliden gizliye yeni güçler veriyor.□

CESARE PAVESE

AY VE ŞENLİK ATEŞLERİ

Roman, Çeviren: Mehmet H.Doğan

ADAM YAYINLARI

Kapıcı, ayrıntı

Pirosmanaşvil

"İndirimli, Armağanlı Kitap" olanağından yararlanın, kitaplığınıza yeni kitaplar katın!

Adam Yayınları'ndan seçeceğiniz en az altı kitabı
% 25 indirimle alın, bir de armağan kitap kazanın!

Ağustos'86 / Deneme, İnceleme, Anı Kitapları

Kitabın Adı	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL
DENEME		
☐ Paris Yazıları / *M.C. Anday*	650	490
☐ Açıklığa Doğru / *M.C. Anday*	1250	940
☐ Gelişen Komedya / *M.C. Anday*	550	410
☑ Çağını Görebilmek / *Memet Fuat*	1350	1010
☐ Yeni Konuklar / *Füruzan*	1600	1200
☐ Daldan Dala / *Vedat Günyol*	1550	1160
☐ Düşünce ve Duyarlık / *Selim İleri*	1250	940
☐ İnsan Tükenmez / *Fethi Naci*	800	600
☐ Günübirlik / *Cemal Süreya*	1300	975
☒ Anka / *D.H. Lawrence*	850	640

Kitabın Adı	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL
İNCELEME		
☐ Bir Pencereden / *Füsun Akatlı*	1600	1200
☒ İşte İnsan / *Azra Erhat*	1250	940
☐ Geçmişin Yaşama Gücü / *İ. Z. Eyuboğlu*	1300	975
☐ Yazın İletişim İdeoloji / *Ahmet Oktay*	800	600
☐ Yazının Sınırları / *Tahsin Yücel*	1000	750
☐ Dostoyevski / *Berdyaev*	900	675
☐ Roman Sanatı / *E.M. Forster*	1150	865
☒ Sanat ve Edebiyat Üzerine / *A. Lunaçarski*	900	675
☒ Toplum Sözleşmesi / *J.J. Rousseau*	900	675
ANI		
☐ Akan Zaman Duran Zaman-I / *M.C. Anday*	1250	940
☐ Bürokratlar-I / *Erhan Bener*	1600	1200
☐ Bürokratlar-II / *Erhan Bener*	1250	940
☐ Sıcak İlişkiler / *Muzaffer Buyrukçu*	1250	940
☐ Dillerinde Dünya / *Muzaffer Buyrukçu*	1350	1010
☐ Anne Frank'ın Hatıra Defteri / *Can Yücel*	1150	865
☐ Sartre Yıllarım / *Georges Michel*	900	675
☒ Kuşku Çağı / *N. Sarraute*	550	410

Armağan Kitaplar (birini seçiniz)

☒ Tutuklunun Günlüğü / *Attilâ İlhan (şiir)*
☐ Kara Vagon / *Bekir Yıldız (öykü)*
☐ Kösem Sultan / *Turan Oflazoğlu (oyun)*
☐ Ölen Adam / *D.H. Lawrence (roman)*
☐ Şiir Kitabı / *İsmet Özel (şiir)*
☐ Otopsi / *Halim Şefik (şiir)*

— Dergimizin Temmuz sayısında Adam/Çeviri Şiir listesi sunulacak; izleyen sayılarda da edebiyatın öteki türlerine yer verilecektir.

Adınız: .....

Soyadınız: .....

Adresiniz: .....

- Adınızı, soyadınızı, adresinizi yazınız.
- Seçtiğiniz en az altı kitabı ve bir armağan kitabı işaretleyiniz.
- Seçtiğiniz kitapların indirimli toplam tutarını Anadolu Yayıncılık, T.C. Ziraat Bankası Nişantaşı Şubesi, 135 No'lu hesaba yatırınız ya da havale ediniz,
- Listeyle birlikte makbuzu ya da fotokopisini Adam Yayınları, Büyükdere Cad., Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak-İstanbul adresine postalayınız.
- Tüm posta giderleri Adam Sanat Dergisi'nce karşılanacaktır.

Derginizi kesmek istemiyorsanız fotokopi gönderebilirsiniz.

SANAT ADAM

ARİF DİNO

çok yaşasın ölüler

Bu kitapta 1940'larda geniş bilgisi, derin kültürüyle İstanbul'un sanat çevrelerinde adeta bir "yol gösterici" rolü oynamış olan Arif Dino'nun Fransızca ve Türkçe şiirlerini okuyacak, desenlerinden seçme örnekler bulacaksınız.

aziz nesin

SORUŞTURMADA

"Soruşturmada," edebiyat, aydın olma, yazarlık sorumluluğu, politika, söyletilmeyenler, savunmalar, yarışmalar, milliyetçilik, barış, gülmece, eleştiri, eğitim, dil vb. güncel, evrensel konularda gene Nesin'e özgü çok boyutlu, değişik bakışlar ve özgün düşünceler taşıyor.

Latife Tekin

GECE DERSLERİ

Sekiz basımı yapılan "Sevgili Arsız Ölüm" ve dört basımı yapılan "Berci Kristin Çöp Masalları"ndan sonra Latife Tekin'in beklenen üçüncü romanı.

Joseph CONRAD

NOSTROMO

Daha önce "Ölüm Seferi" ve "Zafer" adlı yapıtlarını yayımladığımız Conrad'ın başyapıtı.
"Nostromo, Conrad'ın hayalgücünün en iddialı ürünüdür ve büyük romanlar arasında en iddialı sayılan Savaş ve Barış'la karşılaştırılmaya değer bir yapıttır."

— Jocelyn Baines

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.